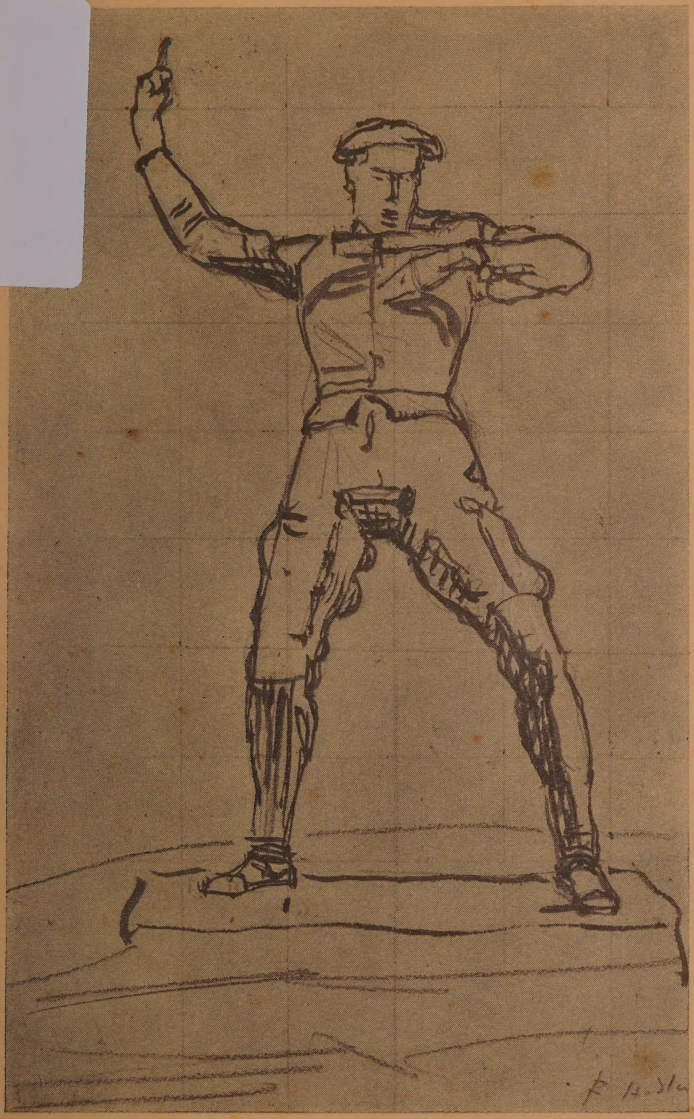
F. HODLER

anxa
93-B
9419



Esquisse par le Dr. A. Mæder

:: Publications sur la vie et l'art suisses 5/9 ::

FERDINAND HODLER — GUILLAUME TELL

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

F. HODLER

Etude de son développement
psychique et de l'importance nationale
de son art

par le

Dr. Alphonse Mæder, Zurich.

Préface de Mr. Paul Seippel.

Traduction française de Mr. J. C. Lenoir, Genève.

Avec huit illustrations hors-texte
et un dessin original.

1916
RASCHER & Cie :: ÉDITEURS :: ZURICH.

Reproduction interdite.
Droits de traduction réservés.

Imprimerie Hans Schatzmann, Horgen-Zurich.
Copyright 1916 by Rascher & Cie, Zurich.

A ma mère et à la mémoire de mon père en témoignage d'affection et de reconnaissance.

A. M.

PRÉFACE.

L'auteur de cette brochure n'est pas et ne prétend pas être un spécialiste de la critique d'art. Docteur en médecine, exerçant sa profession à Zurich, il a fait son étude spéciale des nouvelles méthodes de la psycho-analyse, dont M. le professeur C. G. Jung est le propagateur en Suisse. Sous l'influence de ce maître d'une très vaste culture et d'un esprit encyclopédique, la psycho-analyse aborde les sujets les plus divers et les éclaire souvent par des aperçus nouveaux. On en peut juger d'après quelques passages de l'étude de M. A. Maeder, en particulier son ingénieux commentaire d'une des oeuvres les plus typiques de Ferdinand Hodler: *l'Heure sacrée.*

Mais l'inspiration morale du groupe de chercheurs qu'on a appelé „l'école de Zurich," se révèle surtout par le point de vue élevé auquel M. Maeder s'est placé. Il ne prend son sujet que par ses grands côtés. Négligeant tous les détails techniques ou anecdotiques, il cherche à répondre à ces deux questions essentielles: Quelle est, d'abord, la personnalité que nous révèle l'art hodlérien? et, en second lieu, qu'est-ce que cet art représente pour notre pays?

Il y eut, dans la vie de Ferdinand Hodler, une période que l'on peut, sans outrance, qualifier d'héroïque: sa pauvre, et difficile, et vaillante jeunesse. Le destin avait conduit à Genève ce fils de paysans bernois, à l'encolure de lutteur, au grand front précocement marqué de plis soucieux. Et, par Menn, Genève devait faire son éducation. Il fallait que

Hodler coulât le lourd et dur métal de sa nature alémanique dans un moule romand, tout en conservant intact ce que sa forte personnalité avait d'unique. De là, les longues luttes qu'il eut à soutenir, contre lui-même d'abord, pour se réaliser, contre le public ensuite, pour s'imposer. Il portait en lui le pressentiment de sa mission, et il eut la forçe de l'accomplir jusqu'au bout, sans jamais céder à la tentation du succès immédiat.

Le but dont, d'oeuvre en oeuvre, il se rapprochait à pas sûrs, n'était pas un idéal conçu théoriquement. Comme le dit justement M. Maeder, l'artiste travaille d'autant mieux qu'il est plus intuitif et moins conscient. C'est aux historiens de l'art de découvrir, après coup, les idées que le génie se trouve avoir spontanément mises en oeuvre. Au temps de notre jeunesse, lorsque Manet, Claude Monet et les grands impressionnistes étaient encore dans leur beau temps, nous avions une insurmontable méfiance pour la peinture à idées. En art, l'abstraction nous paraissait équivaloir à la mort. Une peinture était toisée quand on l'avait dite „littéraire." Et c'est pourquoi, en défendant Hodler contre ses détracteurs, nous insistions surtout sur son vigoureux réalisme, louant avec prédilection ce que d'autres appelaient son „manque de goût," lequel n'était qu'un religieux respect pour la nature. Il nous semble que M. Maeder n'a pas donné assez d'importance à ce réalisme, granit sur lequel est fondé l'art de Hodler. Cela peut être une erreur d'optique de notre part. Nous avons vu surtout les fondations de l'édifice en construction. Venu plus tard, M. Maeder regarde au couronnement. Sans doute a-t-il raison.

Par contre sur la portée que l'oeuvre a pour notre pays, son jugement vérifie ce qu'avaient pressenti les premiers admirateurs de Hodler, alors que, dès les années 1880, ils accueillaient avec enthousiasme ses premiers débuts et sa-

luaient en lui le futur créatuer d'une école nationale. M. Maeder montre comment cette prédiction s'est déjà réalisée. Dans l'avenir, il prévoit un magnifique développement du mouvement artistique dont Hodler a été l'instigateur. Il lui prête même une portée universelle.

Aux yeux de l'écrivain zuricois, certains artistes géniaux, ayant un rôle d'initiateurs comme les prophètes du monde religieux, doivent être considérés comme les instruments dont un peuple se sert pour dégager les forces latentes qui sont en lui. Ainsi Ferdinand Hodler. En réussissant à demeurer lui-même, envers et contre tous, en préservant sa robuste individualité helvétique de toute influence étrangère, il a remporté une victoire qui prend une portée nationale. Il est devenu l'artiste suisse, par excellence, et, comme l'eût dit Emerson, un *représentative man*, un témoin chargé de dire ce que nous sommes ou, mieux encore, ce que nous devons être.

Cette personnalité de Hodler, marquée à l'empreinte helvétique, a été constituée par une synthèse d'éléments germaniques et romands. M. Maeder observe que l'on pourrait découvrir quelque chose de semblable chez le plus célèbre des poètes vivants, de nationalité suisse, Carl Spitteler. Bon humaniste, tervent admirateur non seulement des poètes grecs, mais des Français du grand siècle, Spitteler a coulé sa pensée dans un moule classique. Comme Hodler, il a été un simplificateur et un volontaire. „Spitteler aussi, dit M. Maeder, a nagé tout seul contre le courant de son époque, jusqu'à ce que sa grandeur ait forcé, après des décades, l'attention de ses contemporains. Il a incarné, dans sa monumentale figure de Prométhée, ce caractère qui lui est propre." Dans la carrière de Spitteler, le *Prométhée* représente la même victoire intérieure que fut *Marignan* dans celle de Hodler.

Certes, le rapprochement est intéressant et l'exemple que nous ont donné ces illustres compatriotes est bon à suivre: exemple de force opiniâtre et d'inviolable fidélité à leur idéal intime. Cependant, pour dire toute notre pensée, nous ne voudrions pas que l'on tirât de là une théorie esthétique pouvant gêner en quoique ce fût le développement de quelque artiste ayant d'autres tendances et un tempérament différent. L'esprit souffle où il veut. Il nous faut nous garder de tracer à l'avance une avenue en ligne droite que notre art aurait à suivre.

Le mot „culture suisse" m'a toujours paru une expression ambitieuse et peu justifiée en fait. Une *combinaison* des éléments germaniques et romands, dont se compose notre mélange ethnique, ne m'a jamais semblé désirable ni même possible. Ce croisement spirituel risquerait de donner des hybrides impuissants. Compréhension mutuelle, influences réciproques, formation d'un état d'esprit qui nous permette une large intelligence de la pensée européenne, aversion pour toute mesquinerie nationaliste, tant qu'on voudra, tant qu'on pourra. Il n'en est pas moins vrai que chacun d'entre nous doit abonder dans son propre sens pour que l'ensemble soit plus riche et plus fort. Que dans le faisceau solidement assemblé, chaque baguette reste distincte. M. Maeder dit ingénieusement que la Suisse alémanique et la Suisse romande doivent, à l'exemple de l'art hodlérien, chercher leur *parallélisme*. L'image me paraît juste parce que deux parallèles prolongées indéfiniment ne se confondent jamais.

Il nous a paru parfois, déjà, que l'exemple de Hodler avait détourné de leur voie normale quelques-uns d'entre ses jeunes disciples romands. Etant, de nature des raffinés aux sens délicats, ils se sont roidis pour paraître musclés. Des Adonis jouant les Hercules. Il est constant, dans l'his-

toire de l'art, qu'un artiste de la puissance de Hodler écrase la génération qui le suit. La meilleure manière d'utiliser l'exemple de ce grand individualiste, c'est de ne pas le suivre. „Mes vrais disciples, disait Zarathrusta, sont ceux qui me désobéissent." Dans la carrière de tout artiste génial, il y a un peu de la désobéissance têtue des réprouvés. C'est la lutte qui importe, et il peut arriver que la victoire vienne par surcroît. Ainsi en fut-il pour Ferdinand Hodler. Nous avons une vraie joie à voir sa vie, rude et sombre au début, s'achever dans la sérénité d'un beau soir lumineux.

Genève, 12 novembre 1916.

Paul Seippel.

INTRODUCTION.

La Suisse se trouve, par le fait de la guerre Européenne, dans une situation de contrainte toute spéciale. Étroitement enserrée de toutes parts, elle est profondément entravée, non seulement dans son développement, mais encore dans les manifestations élémentaires de sa vie, tant économique que spirituelle. La contrainte qui lui est imposée par la conflagration politique extérieure la plonge dans une situation toute passive. Comment la Suisse a-t-elle réagi, en d'autres termes, comment les Suisses ont-ils répondu à cette menace venant du dehors?

Beaucoup d'entre nous se sont mêlés au grand conflit et laissés aller à un parti-pris décidé pour l'un ou pour l'autre; ils sont passionément pour ou contre l'un des deux partis. L'enthousiasme et l'indignation sont les notes dominantes de leur état d'âme.

Un deuxième groupe de nos concitoyens a pris une attitude soi-disant neutre. Neutre est dans ce cas-là synonyme „d'indifférent". Ce groupe comprend les natures essentiellement passives, aussi incapables d'un vivant parti-pris intérieur que d'une réaction personnelle (les tièdes!.)

A un troisième et dernier groupe appartiennent ceux qui ont adopté un point de vue proprement national-suisse. Ce sont les natures véritablement actives, originales,

qui ont réagi à la pression extérieure, ne se sont pas laissé passivement entraîner, mais qui, lentement et péniblement, ont conquis un point de vue personnel. Le conflit ne leur apparaît pas sous un angle allemand ou français, mais bien sous un angle suisse. Car un Suisse bien avisé a trop de confiance dans la véritable valeur de la culture de ses voisins de l'ouest ou du nord pour regarder les événements à travers les lunettes de la presse franco-anglaise ou allemande. En temps de guerre, la presse étrangère est une nourriture que les neutres ne doivent goûter qu'avec prudence. Le respect et la compréhension que nos voisins nous ont inspiré depuis très longtemps nous permettent mieux que tous les efforts partiaux des belligérants de voir clairement et de nos propres yeux dans la situation présente. Notre composition ethnique, notre histoire nationale, l'orientation de notre vie publique et privée nous préparent d'ailleurs à cette tâche mieux que n'importe qui. Mais il est certain que notre devoir principal est, en ces jours difficiles, de nous occuper de notre patrie, qui passe par une crise de croissance économique, intellectuelle et morale. — Hélas, combien sont rares les hommes qui conçoivent ceci clairement: il ne s'agit pas tant de l'Entente ou des Puissances centrales que du développement de notre caractère comme nation (la conscience de notre personnalité est encore bien mal assurée) et de l'avenir de notre culture. Depuis des années, les observateurs attentifs et les penseurs ont reconnu qu'un grand travail intellectuel était nécessaire pour constituer un patrimoine intellectuel suisse vraiment indépendant. Et l'intérêt pour cette oeuvre se manifestait, d'une part par la fondation d'associations comme „Wissen und Leben", la „Nouvelle Société helvétique", de périodiques comme „Schweizerland", les „Pages d'Art", d'autre part, par une recrudescence marquée non seulement de l'intérêt pour les choses de l'art

et des lettres, mais du nombre des artistes et écrivains suisses. C'est le noyau d'une vie nouvelle. La destinée ne pouvait pas donner à notre peuple de meilleure occasion que la conflagration européenne actuelle pour comprendre sa tâche et le pousser à sa réalisation; puisse le zèle d'un chacun répondre au sérieux de la situation. — De la passivité qui nous est imposée, nous devons chercher à nous hausser à un point de vue national suisse, consenti et actif. De la position de contrainte résultera alors une intériorisation voulue avec la tendance à vivifier, enrichir, approfondir notre âme nationale, un vrai stimulant pour notre culture nationale. La question nationale devenant le centre de nos préoccupations, le conflit européen nous sera une cause de développement effectif, au lieu d'une pomme de discorde entre Romands et Alemaniques. Ce sera la manière la plus efficacede servir la cause de la civilisation et de l'humanité.

Ferdinand Hodler, dont nous allons nous occuper, trouve avoir participé par son oeuvre artistique de fa çonse très efficace, quoique bien inconsciemment d'ailleurs, au grand problème du développement intellectuel du peuple suisse. Une bien faible minorité de nos compatriotes semble avoir compris son importance à ce point de vue.[1])

Actuellement, beaucoup d'artistes allemands, parmi ceux qui prisaient si haut le grand Suisse, entraînés dans une vague de passion, répudient simplement Hodler, parce que, à propos de la destruction de la cathédrale de Reims, il s'est trouvé être d'un autre avis qu'eux-mêmes; le moment est donc particulièrement propice à examiner ce que nous lui devons, nous autres Suisses, pour pouvoir en connaissance

[1]) Mr. Paul Seippel a publié en 1882, dans le Journal de Genève, un article dans lequel il salue le jeune Hodler comme le „futur instigateur d'une école nationale". — Un jugement qui fait certes honneur à la perspicacité de son auteur.

de cause l'admettre avec une juste fierté au rang de nos hommes d'élite.

L'oeuvre de Hodler est, à cause de sa grande originalité, d'accès fort difficile aux non initiés; le but de ce travail est de chercher à en faciliter la compréhension. Ce sera une modeste contribution de l'auteur à la grande tâche des Suisses de l'heure présente.

Zurich, Février 1916.

A. MAEDER.

P. S. Notre étude sur Hodler présentée sous la forme de deux conférences tenues à la „Société de psychologie analytique" de Zurich en Février 1915 a reçu, par la force des choses, une orientation manifestement nationale, qui justifie sa publication dans la collection Rascher (Zurich). (Sammlung für Schweizer Art und Kunst.) L'édition française que nous présentons aujourd'hui au public romand a été traduite par Mr. Jacques C. Lenoir. Elle a été remaniée et complétée avec soin par l'auteur.

Octobre 1916. A. M.

FERDINAND HODLER.

PREMIÈRE PARTIE.

LE DÉVELOPPEMENT PSYCHIQUE DE L'ARTISTE.

SA SIGNIFICATION POUR LA CULTURE NATIONALE SUISSE.

Nous nous efforcerons de nous faire une idée claire de Ferdinand Hodler comme artiste, en nous plaçant au point de vue du psychologue. Partant de l'examen de ses oeuvres, nous nous appliquerons à pénétrer la personnalité intime de l'homme et à esquisser son développement. Pour éviter tout malentendu, nous déclarons ici ne pas empiéter sur le domaine du critique d'Art. L'étude psychologique d'un artiste et de son oeuvre ne fait que compléter le travail du biographe et du critique.

L'âme du grand Suisse nous intéresse tout spécialement à l'heure actuelle, parce qu'elle possède sans contredit des traits caractéristiques de l'âme suisse et nous permet de discuter le rapport entre le caractère suisse et son mode d'expression dans notre culture nationale. — Qu'on n'attende de moi aucune description précise de la vie, des déboires et des succès de l'artiste. Le peu que j'en sais se résume en quelques lignes. — Agé de 62 ans environ, et vivant à Genève, Ferdinand Hodler est Bernois de naissance. On dit que ses débuts dans sa patrie furent très humbles et des plus difficiles. Vers la vingtième année il partit pour Genève, où il se voua à la peinture, sous l'égide de Barthélémy Menn. Ce premier pas vers l'ouest semble avoir été décisif pour sa carrière ultérieure, car, depuis lors, l'artiste n'a, pour ainsi dire, plus quitté le monde romand. Ses études le conduisirent seulement pour quelques temps en Espagne. Depuis lors, il n'a presque plus quitté Genève. Non que Hodler y ait trouvé un accueil particulièrement chaud. Il vit en ermite à peine accessible, en travailleur infatigable.

J'admets que, authentique Germain, il est venu chercher là ce qu'en Suisse seul le monde romand pouvait lui donner et qu'il l'y trouva. N'est-il pas fort remarquable que ce Bernois si primitif et si robuste se soit senti intérieurement sollicité à vivre dans l'atmosphère de Genève, si différente de la sienne, lui qui passait en Allemagne et en Autriche pour le représentant authentique de l'âme germanique et qui fut chargé par l'Université d'Jéna d'immortaliser la guerre d'indépendance allemande de 1813?

Ce sera là notre premier sujet d'étude. Il nous conduira „in medias res". Un portrait du peintre, peint par lui-même et datant de 1873, jette une première clarté sur le cours de son développement. La tête du jeune homme, vue de profil, surprend d'abord par son apparence latine; des souvenirs de portraits de jeunes hommes de la Renaissance s'imposent.[1])

Mais un examen plus attentif nous révèle de l'inattendu. Les traits du visage n'ont rien de la ligne latine, ils sont durs. Le nez, la bouche et particulièrement le menton laissent deviner un tout autre caractère, plein de rudesse et de force obstinée. „Grattez le Russe, vous trouverez le Cosaque"; sous cet aspect romand, vous découvrirez un être rude, tendu avec effort vers un but, révélant une toute autre ascendance. Nous avons affaire à la superposition de deux choses essentiellement différentes, soit: à un élément romand, reconnaissable dans la forme et à un élément germanique, reconnaissable dans la structure. Une forme élaborée, acquise, recouvre l'élément proprement original, hérité, seulement ébauché. Cette petite analyse psychologique de l'auto-portrait nous conduit déjà à une première

[1]) Je rappelle, à ce propos, que tout ici est examiné au point de vue psychologique. Cette comparaison ne porte donc pas sur le côté esthético-technique du problème.

appréciation des tableaux des années soixante-dix et quatre-vingt. Et cela est particulièrement visible dans les paysages. Tous les connaisseurs du Hodler de la maturité eurent grande surprise en découvrant ses paysages peints entre la vingtième et la trentième année. Ils se croyaient en présence d'un peintre étranger. On ne peut méconnaître que la manière des Corot, des Courbet, etc... vit dans ces belles oeuvres. On se croit tout d'abord en présence d'un Français sensible et très doué; on ne pense pas à un artiste sentant et représentant à la manière suisse. Mais les paysages, les portraits et études de sa maturité contiennent tous, sans ambiguïté, l'expression d'une personnalité puissante et très suisse, Hodler et nul autre au monde. Je ne veux pas dire par là qu'il ait rejeté dès lors toute influence romande. En aucune manière; s'il en était ainsi, il ne persisterait pas à habiter Genève jusqu'à nos jours. Il a seulement surmonté la tyrannie de l'influence étrangère, après s'être acquis ce qui était propice à l'expression de sa personnalité. Nous sommes en présence d'une évolution absolument organique mais lente. Le sens aiguisé du Romand pour la forme devait être à Hodler d'une grande utilité dans cette recherche qui lui est si particulière du maximum d'intensité et de ce qui est absolument typique dans l'expression de l'âme. Je suis persuadé que son instinct d'artiste le poussa vers l'ouest, où, comme Suisse, il pouvait le mieux développer son sens de la forme, et se préparer à affronter sa propre tâche. Ce qui nous était apparu dans l'autoportrait de 1873 comme une superposition, dans le sens physique du mot (un mélange de deux éléments différents), nous apparaît dans les oeuvres mûres comme une synthèse (comme une combinaison au sens chimique du mot). Quelquechose de totalement neuf, d'unique en est résulté.

Je me permets ici d'anticiper et de toucher le problème de la culture nationale suisse, dont le principe consiste dans la fécondation mutuelle des éléments alémaniques et romands. Notre tâche essentielle est d'obtenir une fusion, une synthèse des parties jusqu'ici constitutives en unité vraiment nationale.[1])

Chez Hodler nous distinguerons donc deux stades de développement: la première et la seconde manière. La transformation du brillant émule des Français en artiste vraiment Suisse, personnel, d'accès un peu difficile, est d'importance fondamentale; c'est un acte à la fois moral et artistique, qu'il y a lieu de pénétrer plus intimement, autant que le per-

---

[1]) Depuis la fondation de la République helvétique et surtout depuis 1848, l'orientation de la politique fédérale Suisse a été essentiellement centralisatrice. La culture nationale s'efforce de suivre lentement le mouvement politico-économique. 1914 nous a montré combien le travail de nationalisation de l'âme suisse est peu avancé dans certains domaines, tout spécialement dans le domaine intellectuel et artistique. Il n'y a pas de doute que les deux années de dissensions que nous avons déjà vécues n'aient réveillé les esprits engourdis, révélé la tâche à accomplir dans toute sa grandeur. Malheureusement, le vieil antagonisme entre le fédéralisme et la centralisation réapparait, et de tous côtés recommencent les luttes avec un manque de perspicacité et de profondeur bien regrettable. Il ne s'agit certainement plus de choisir entre le fédéralisme ou la centralisation, mais bien d'accepter l'un et l'autre, et d'apprendre à différencier ce qui appartient légitimement au fédéralisme de ce qui ressort de la centralisation. C'est une synthèse des deux tendances qui s'impose. — Dans toute la nature animée l'évolution se fait selon la loi suivante: état chaotique, différenciation entre les principes antagonistes, coordination des agonistes et antagonistes en une synthèse qui représente le plus haut degré de réalisation. C'est par un système coordonné de fléchisseurs et d'extenseurs que la nature organisée a réalisé les mouvements si parfaitement adaptés du bras ou de la main. Il y a beaucoup d'aveuglement et et de passion, aussi beaucoup de méfiance, voire même de peur, dans le parti-pris extrême des fédéralistes ou centralisateurs. Les peuples que la guerre a éprouvé le plus directement ont commencé une période d'intense „nationalisation" qui s'imposera chez nous toujours plus. — Nous avons un intérêt vital à comprendre cette nécessité et à participer activement à l'intériorisation.

mettra notre mode d'examen sans considérations biographiques. L'expérience psychologique enseigne que toutes les crises importantes d'un artiste s'expriment en quelque mesure et se révèlent dans ses oeuvres. Dans le premier chef-d'oeuvre indiscutable de notre concitoyen, la „Retraite de Marignan" (Musée national suisse de Zurich), je vois cette crise morale (et son issue) exprimée de grandiose manière. Examinons la chose de près.

On connaît la donnée historique de la „Retraite de Marignan". Les fameux guerriers Suisses se replient avec dignité, cédant à la supériorité de l'ennemi. Une profonde douleur les accable, car ils éprouvent leur tout premier échec sur les champs de bataille européens.[1])

Plus nous attendons, plus les désillusions que nous coûtent notre manque de perspicacité et, disons le franchement, notre manque de compréhension de la situation réelle, nous y contraindront. L'internationalisme des dernières décades — pêchant par excès d'intellectualisme, ne s'est pas révélé viable. Les peuples européens, si fiers de leur civilisation, sont encore trop jeunes pour résoudre ce grand problème. Ils ont tous à développer leur individualité comme nation avant de se comprendre et de pouvoir se respecter les uns les autres. — Il y a dans notre „psyché" de l'énergie à utiliser pour le développement individuel et social; la différentiation se fait, il est vrai, généralement par périodes alternantes. — C'est de quoi rassurer les fédéralistes et centralisateurs à outrance, aussi bien que les Suisses romands et les alémaniques.

[1]) Voici le texte historique qui a inspiré Hodler; il est emprunté à un des projets de la grande fresque qui est la propriété du Kunsthaus de Zurich: „Projet pour la retraite de Marignan: la bataille était encore douteuse; les Français étaient indécis, sur le point d'abandonner leur artillerie, lorsque quelques nuages de poussière annoncèrent l'approche de l'armée vénitienne. Alors quelques chefs suisses ordonnèrent la retraite; les guerriers prirent conseil de leur devoir. Ils placèrent l'artillerie au milieu d'eux, les blessés sur les épaules, et d'un pas lent, dans une attitude ferme et fière commencèrent leur retraite, avec les canons, les étendards et les chevaux conquis; cernés de toutes parts, ils durent souvent faire halte. Ils fûrent plusieurs fois obligés de rebrousser chemin et de tourner le dos à leur but et d'abandonner beaucoup des leurs, combattants et blessés."

Les historiens de notre politique suisse nous ont enseigné l'exacte portée psychologique de ce moment de notre histoire. Ils ont établi que les confédérés, sous le coup de cet échec, se sont vu contraints d'abandonner la politique de puissance, pratiquée jusqu'alors. Le premier pas vers la neutralité politique de notre pays était accompli. Bien entendu, ce changement d'orientation n'a pu se faire sans un grand combat intérieur, et cette victoire sur soi-même est devenue fondamentale pour notre développement spécifiquement suisse. A la phase de politique de puissance, expansive et ambitieuse, succèda une période de recueillement et de concentration, prélude d'une intériorisation, qui au cours des siècles affermit le caractère national, en exaltant l'amour de la petite patrie, le sens démocratique et le respect de l'individu.

Revenons à la „Retraite de Marignan" telle que Hodler l'a représentée. Hodler s'était détourné, peu à peu, de la peinture dominante qui promettait de conduire au succès, pour gravir un chemin bien à lui, qui s'annonçait pénible, et cela uniquement pour se chercher lui-même, pour être fidèle à sa propre nature d'artiste. Le brillant succès qui s'offrait au jeune Bernois l'aurait conduit à renier la sobre manière suisse vraiment à lui. Ce fut un sacrifice sûrement douloureux qu'Hodler accomplit avec la volonté tenace que révèle la première figure de gauche de la grande fresque, qui n'est autre que celle de l'artiste lui-même. L'artiste s'est portraitisé dans cette oeuvre, confirmant par là-même cette règle empirique de l'interprétation psychologique citée plus haut, à savoir que l'artiste (peintre, poète ou dramaturge) se peint lui-même dans ses oeuvres, traitant directement ou symboliquement les problèmes de sa vie intérieure, spécialement ceux du développement de sa personnalité. Hodler représente dans la „Retraite de Marignan",

FERDINAND HODLER — RETRAITE DE MARIGNAN

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

et symboliquement, pour ainsi dire, derrière la scène historique, l'acte de renoncement à la carrière brillante et impersonnelle et le retour digne et fier dans son humble foyer — le passage de la première à la seconde manière est perpétré. Grâce à cette expérience personnelle, grâce à cette victoire sur lui-même, Hodler sut s'élever à la hauteur morale nécessaire pour représenter de façon congéniale le grand événement historique, prouvant une fois de plus que le véritable artiste donne le meilleur de son être intérieur dans son oeuvre. La victoire sur soi-même est la plus grandes des victoires. En vérité, le peuple suisse ne pouvait désirer une décoration plus grandiose de la grande salle d'armes dans son Musée National.

L'examen psychologique de l'oeuvre d'art se trouve être très fécond, puisqu'il nous permet de jeter, pour ainsi dire, un coup d'oeuil dans l'officine du génie et d'assister à l'élargissement d'un problème purement personnel en un problème social. L'artiste réussit à donner à une question individuelle les proportions d'un événement général et humain — dans notre cas particulier, il lui attribue un caractère national. Il nous apparait, à ce point de vue, comme un homme d'importance très spéciale dans le processus de la civilisation. — C'est bien à juste titre que le psychologue moderne nomme ce phénomène de transformation, d'élévation et d'ennoblissement d'un trait individuel en un trait social la sublimation, le seul vrai titre de noblesse de l'„homo sapiens".

Revenons à notre point de départ, au premier autoportrait du début des années 70. Nous y avions découvert, sous la parure étrangère, des traits spéciaux à Hodler, sa manière rude et obstinée et sa grande énergie. Mais quel chemin notre artiste a-t-il parcouru jusqu'à ses splendides Lansquenets (fin des années 90) et jusqu'à la grande

fresque de Marignan qui date de 1900! Ce qui alors n'était qu'indiqué, ce qu'il fallait deviner, apparaît maintenant en plein épanouissement et s'incarne dans les incomparables figures[1]) de ces guerriers qui représentent la virilité lentement conquise de Hodler. L'intérêt de l'artiste s'est étendu de son moi à son peuple tout entier; le sentiment individuel du peintre s'est généralisé au point de devenir typiquement suisse. Le portraitiste est devenu le représentant de l'âme nationale suisse. Hodler s'est élevé au rang de peintre national par excellence. Il a atteint plus tard un degré encore plus élevé en nous donnant un Tell qui montre un notable approfondissement intellectuel et une grande maturité artistique. C'est, pour notre pays la première représentation vraiment adéquate de notre héros national, dans son caractère authentique. Le Tell de Hodler nous apparaît comme une figure mythique, comme une incarnation du génie propre de notre peuple. Ce Tell est au vrai sens du mot le Libérateur, c'est-à-dire celui qui, dans le monde de l'esprit, nous délivre du joug der l'influence étrangère. Si grande que soit notre reconnaissance envers Schiller pour son beau drame, il nous faut proclamer hautement que seul un Suisse pouvait nous révéler l'entière grandeur et la pleine valeur morale de Guillaume Tell. Hodler s'est élevé dans cette oeuvre à une hauteur vraiment monumentale. J'ose affirmer que notre artiste, au point culminant de sa carrière, est devenu authentiquement „representative man" de l'âme nationale suisse.

Dans les „Lansquenets", déjà mentionnés à plusieurs reprises resident la force physique et aussi, jusqu'à un certain

[1]) Que l'on compare les vieux guerriers du „Cortège des lutteurs" (de l'année 1884) aux „Lansquenets" des années postérieures (1897—1900) pour mesurer le développement accompli dans ce laps de temps.

point, la force de caractère du Suisse. Hodler a incarné dans son Tell l'effort vers la libération, ce don que le peuple suisse, il faut l'espérer, pourra offrir un jour encore plus complètement à l'humanité. Un artiste n'atteint, bien entendu, une telle puissance d'expression que s'il a fait l'expérience de libération dans son développement personnel. Par analogie avec nos précédentes interprétations, nous pouvons considérer Tell comme une sorte de portrait spirituel du peintre lui-même, en tant que pionnier de la culture artistique. La libre force créatrice de Hodler a vaincu le tyrannique „Gessler"; forme et contenu, le peintre Suisse s'est libéré de l'influence étrangère et de la tradition pour devenir tout entier lui-même. Dans ce sens, nous saluons et nous célébrons en lui le premier grand artiste absolument et exclusivement suisse.[1])

Examinons encore, brièvement, la protestation genevoise contre le bombardement de la cathédrale de Reims, car elle comporte un intérêt psychologique. Hodler l'a ouvertement signée, déchaînant de ce fait une tempête de révolte et une réfutation passionnée du côté allemand. Notre peintre passait, outre Rhin, pour un représentant typique du germanisme. Cet épisode de la guerre ne montre-t-il pas (ce que nous avons cherché plus haut à exposer et à prouver) à quel point il est nécessaire de distinguer entre la façon de sentir du Germain et celle du Suisse? La vibration commune des éléments romand et germanique est caractéristique

---

[1]) Ce passage a été mal interprété par les critiques de l'édition allemande. On a cru y voir une injustice à l'égard des Böcklin, Welti, etc.... Je veux dire que Hodler est le premier peintre vraiment Suisse, tant au point de vue du fonds que de la forme, car il a réussi à surmonter toute influence étrangère, pour réaliser pleinement son individualité. Je me place ici au point de vue national et non pas au point de vue artistique.

de notre nature suisse. Hodler s'est montré à cette occasion tout simplement suisse. Je sais bien que cette synthèse totale des éléments alémaniques et romands n'est pas encore vraiment réalisée; elle fait plutôt partie de nos devoirs que de nos attributs. La guerre européenne nous a montré avec évidence que nous nous sommes mutuellement trop peu compris et pénétrés.[1])

Revenons à notre sujet. Jusqu'à présent nous ne sommes familiarisés qu'avec certains côtés du développement de

---

[1]) Un curieux pendant au „cas Hodler" est le „cas Spitteler". Chez le grand écrivain, même fusion des deux éléments suisses, d'où la même indignation et réfutation en Allemagne. Sachons gré à nos deux grands compatriotes d'avoir, vis-à-vis du monde, manifesté leur façon suisse de sentir, quoiqu'il leur en ait coûté. Cet acte survivra. Ce n'est qu'en prenant nettement position, que nous pourrons révéler à l'étranger notre individualité, et la faire respecter. Spitteler nous a donné, par son discours résolu à la Société Néo-Helvétique, un exemple remarquable qui doit être suivi. La manière catégorique dont il exprima son opinion personnelle, sans égards aux relations d'amitié, à la renommée, aux intérêts pécuniaires, n'obéissant qu'à sa conscience, témoigne de la même force de caractère que nous avons toujours estimée au plus haut prix et honorée chez nos ancêtres, les vieux confédérés. Ce discours de Spitteler représente sa „Retraite de Marignan", à laquelle nous aurions pû d'ailleurs nous attendre, vu que notre poète a déjà montré sa grandeur de caractère dans la figure de „Prométhée" (voyez: Prométhée et Epiméthée). — Je me suis permis cette digression pour démontrer, une fois de plus, la composition de notre âme nationale. Un examen rigoureux de notre littérature suisse donnerait mainte précieuse confirmation de cette donnée; j'y renonce et pour cause. Nous vivons en un temps particulièrement favorable aux malentendus de toute sorte; pour les éviter autant que possible, je précise que j'ai entrepris une investigation purement analytique, psychologique de la pensée de Hodler et de Spitteler. J'ai voulus indiquer, chez les deux grands Suisses, l'existence des deux éléments fondamentaux de notre âme suisse. Je sais fort bien que cela ne représente pas précisément l'opinion moyenne du citoyen suisse, qui est bien trop peu en contact spirituel avec ses concitoyens de l'ouest ou de l'est pour cela. Je voulais faire ressortir cette participation de l'élément romand chez Hodler plutôt que de parler de son adhésion à la protestation genevoise.

FERDINAND HODLER

LES LAS DE VIVRE

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

Hodler. Nous connaissons la période de l'influence romande et française, puis celle où son originalité s'affirme. C'est la crise de maturation de cette grande personnalité artistique qui va nous occuper maintenant. Cela dure environ une dizaine d'années (de 1890—1900). Les tableaux de ce temps témoignent éloquemment des rudes combats et douloureux conflits de l'artiste. Dans son mode impersonnel notre peintre s'entend à représenter toute la note tragique de ses conflits intérieurs; nous songeons aux: „Ames déçues" (1891—92), „Les las de vivre", ou à ce cortège d'hommes douloureux et soumis qui porte le nom d'„Eurythmie" (1895). Quel monde de souffrance, de désespoir et de misère l'artiste a tiré de sa fantaisie tourmentée![1]) Grâce à son intelligence riche et fertile il a su faire de son épreuve personnelle un sujet de précieuses études sur la destinée de l'homme. Infatigeablement, Hodler s'avance sur le chemin de la sagesse, comme il l'a représenté de manière saisissante dans „Ahasver", la figure mythique du Juif Errant. Très lentement, son humeur s'éclaircit. En 1890, il peignait „la Nuit", tableau dominé par la tragique figure centrale, un homme tourmenté par le cauchemar. Le tout, une lutte de noir et de blanc. Dix ans plus tard, Hodler peint son „Jour" qui marque l'avènement d'un temps nouveau, un réveil et un espoir, malgré l'hésitation, le doute, même la crainte exprimés sur quelques visages.

Les moyens d'expression artistique de Hodler, à cette époque, s'accordent très bien avec le contenu intellectuel et émotionnel; tout est simple, sobre dans la forme et dans

[1]) Le grand panneau: „L'ascension de montagne et la chute", que l'on vient de retrouver, contient à un haut degré la note tragique de l'époque (1894). La vie se présente comme un chemin semé de dangers à celui qui veut la conquérir; la plupart des téméraires ascensionnistes sont précipités dans l'abîme.

la couleur. Ce monde irréel fait penser aux ombres qui peuplent l'Enfer et le Purgatoire de Dante.

Hodler est une nature combative, un digne descendant des guerriers suisses, en qui il a si bien su s'incarner. Il aspire à la lumière, à la hauteur. Il lui faut au prix de tous les efforts émerger et conquérir sa place au soleil en vrai héros de la volonté! Une longue série d'oeuvres nous dépeint, d'une manière symbolique également, ce côté de son ascension. La période qui nous occupe (1890—1900) est en effet caractérisée par l'existence d'une sorte de double voie, la première toute tragique, traduisant toutes les luttes et les désespoirs, la seconde lumineuse et paisible, conduisant de sommet en sommet, de victoire en victoire. Cette seconde voie débute par l'„Enfance" (1893) et l'„Elu" (1894). Un jeune garçon gracile et délicat est agenouillé devant un tout petit arbre encore sans feuilles, aussi chétif que lui, son attitude a quelquechose de profondément recueilli et d'extatique. Six anges-gardiens ou six muses, disposés autour de lui en demi-cercle, comme les colonnes d'une chapelle, l'entourent. Une atmosphère de sollicitude et de paix pénètre l'ensemble. L'élu représente dans le plan analytique un symbole de la personnalité artistique du peintre, en train de se développer, une sorte d'expression imagée de son génie qui est en train de se révéler, le soleil ascendant d'un nouveau jour; dans la série parallèle, dans la série noire et tragique, le soleil se couche pour ainsi dire, entraînant avec lui le vieux monde (le monde impersonnel) qui meurt. — Pas à pas nous suivons l'évolution et l'épanouissement de ce personnage symbolique dans „Ce que disent les fleurs" (1894) (plus tard „Le Réveil du printemps"), qui représente le premier éveil de l'amour, dans „Regard dans le lointain" (phase

FERDINAND HODLER — HEURE SACRÉE

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

du jeune homme), dans le Tell, où la virilité et l'héroisme de la personnalité artistique s'affirme splendidement.

Dans la période suivante, de 1900 à nos jours, et qu'on peut appeler celle de l'épanouissement de la maturité, Hodler s'occupe entr'autres des rapports entre l'homme et la femme, de l'amour. Nous devons à la solution de cet important problème une série d'oeuvres précieuses, dont quelques unes sont non seulement très célèbres mais fort belles; citons parmi elles: „Portrait d'une jeune fille" (1903), „Sensation" (1903), „Femmes admirant un jeune homme", „l'Amour" et l'„Heure sacrée" (1907) et „Chant du lointain", „Extase", „Femme s'agenouillant", et toute une série de portraits de femmes particulièrement des dernières années (italienne, espagnole etc.). Avec l'apparition du problème de la femme dans l'oeuvre du maître nous constatons un enrichissement graduel de sa palette. Ses figures, tout en restant pour la plupart des types, s'animent; Hodler infuse du sang à ses ombres. La révélation de la vie des sens, de l'amour, de la vie intérieure et spirituelle que l'homme gagne par son expérience personnelle de la femme est exposée dans des oeuvres d'une haute portée philosophique (et dont je crains que le sens profond n'échappe encore à beaucoup).

La dernière oeuvre monumentale du maître, dont le titre non encore officiel est „Regard dans l'éternité", représente cinq femmes disposées comme les pétales d'une fleur de dimensions gigantesques et qui se tendent les mains pour exécuter une sorte de ronde; de la droite vers la gauche du tableau passe un souffle qui anime et entraîne les femmes vers un but intérieur d'élévation morale. Leur rhythme et leur attitude traduisent le rôle de la femme comme guide spirituel de l'homme.

Terminons l'esquisse du développement psychologique de Hodler en citant trois grandes oeuvres de caractère monumental: la „Retraite de Marignan" (1900), le „Départ des étudiants de Jéna" (1908) et „l'Unanimité" (1913), qui sont manifestement consacrées aux questions d'ordre collectif et social et représentent par là-même une sorte d'élargissement de la question des rapports entre individus dont un seul cas — celui des rapports entre l'homme et la femme — nous avait occupé jusqu'à présent. Dans sa maturité Hodler s'élève au dessus de la sphère nationale pour devenir tout simplement humain.

Les artistes possèdent le don enviable de fixer dans leurs oeuvres les traits de la croissance de leur personnalité intime, au point que nous pouvons revivre leur vie dans leurs oeuvres et assister à l'épanouissement de leur riches aptitudes. Ils nous transmettent et par là ils nous révèlent les mystères du développement de la vie intérieure mieux que la science n'a pu le faire jusqu'à présent. En examinant le contenu, pour ainsi dire psychologique, de l'immense oeuvre de Hodler, nous avons assisé à la libération graduelle du jeune homme sombre et tourmenté qu'était notre artiste vers 20 ans (l'„Etudiant", Kunsthaus Zürich) et nous l'avons vu devenir le triomphant interprète de tout un monde d'idée et de beauté.

L'élément purement formel, l'observation des moyens d'expression du peintre confirme les résultats tirés de l'étude du contenu (du sujet) des tableaux. Les premières figures symboliques de Hodler se mouvaient dans un monde tout abstrait, dans un monde des ombres. Peu à peu apparut une vie plus intense, la palette du peintre s'enrichit, les figures qui représentaient d'abord de pures idées devinrent plastiques, prirent du relief et s'animèrent. Hodler a infusé du sang

FERDINAND HODLER — DÉPART DES VOLONTAIRES DE JÉNA 1813

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

à ses ombres, qui prirent un caractère de réalité. Il a surmonté le tourment de la mort, il en vient à affirmer la vie. Sa toute dernière oeuvre sur la mort (la „Morte" — 1915) montre le calme olympien du philosophe vis-à-vis du grand problème. La mort n'a plus rien de pénible, elle n'est que la cessation de la vie. Hodler, interprète de la ligne verticale, propre symbole de la volonté, de l'infatigable effort, donc de la vie, philosophe dans ce dernier tableau sur l'horizontale, exprimant l'ultime, l'éternel repos: la mort.

Ce triomphe de la vie sur le tourment, de la force sur la lassitude, de l'esprit sur la matière pesante dans la vie d'Hodler est vraiment l'oeuvre d'un géant. Cela fait penser au développement de Beethoven qui, à travers les tourments et les tempêtes de la passion, parvint à la transfiguration et fit don à l'humanité de la neuvième symphonie, avec „l'Ode à la Joie".

Après nous être rendu compte du développement du grand peintre suisse dans ses traits principaux, nous nous appliquerons à l'étude de son type psychologique, qui nous conduira tout naturellement à examiner son rapport à la conception de la vie et du monde, leur expression artistique. Fidèles à notre méthode empirique, commençons par examiner une des oeuvres les plus mûres d'Hodler, „l'Unanimité". Ce tableau gigantesque, peint en 1913 (bien connu des visiteurs de l'exposition nationale de Berne) est une réplique très travaillée du panneau décoratif si discuté de l'Hôtel de ville de Hanovre „la Réformation". Je vais essayer, comme point de départ, de vous dépeindre ce que j'ai ressenti en face de ce tableau. Tout d'abord, une grande, une très grande surface allongée; deux douzaines d'hommes, à peu près de grandeur naturelle, autour d'une figure centrale: ils sont groupés autour d'un orateur, qui

captive leur attention par son éloquence pathétique. Tous élèvent bien haut le bras; ils prêtent serment. La toute première impression est étrange; dès l'abord, des objections d'ordre divers voudraient s'imposer, avant que s'établisse un véritable contact avec le tableau. L'oeuil se fixe sur des objets isolés pour les critiquer; je sens la nécessité d'écarter la critique hâtive, afin de pouvoir assimiler l'oeuvre monumentale et la laisser agir sur moi. Sans pensées, je regarde la surface peinte et me laisse pour ainsi dire absorber. Bientôt je me sens saisi, avec une puissance irrésistible par le simple fait des bras nombreux, dressés et parallèles, de tous ces robustes individus. Ce fait s'impose et me captive. Le grand nombre de ces bras, leur direction parallèle, m'inspirent le sentiment de la force... Bientôt, mes yeux sont instinctivement attirés en haut et l'intérêt se concentre maintenant, de lui-même, sur la figure centrale dominante, sur le pathétique orateur. De mon être intime monte un sentiment d'unanimité; j'en ai déjà le mot sur la langue. Une tension, qui avait au début un caractère un peu désagréable, se relâche; un libre sentiment de force et d'unité me remplit. L'idée du tableau a pénétré. Avec intérêt et bienveillance, le regard effleure la grande surface peinte et se reporte aux sujets isolés, mais cette fois dans une toute autre disposition. Nul besoin troublant de critique, mais un intérêt véritable pour chaque individu, voire même pour chaque détail. Les figures isolées, la pensée fondamentale une fois saisie, apparaissent sous une toute autre lumière. Je cherche et trouve aussi quelque chose en elles, au lieu de les rejeter d'emblée sans les comprendre, comme un jugement hâtif, prématuré, voulait me le suggérer. Tout une „caractérologie" des protestants réside dans ces figures isolées et témoigne du sens psychologique pénétrant de l'artiste. Mais au-dessus de cette foule d'individus plane et domine l'idée de la foi

commune et de la volonté d'une commune action. Ces hommes robustes, tous des individualités marquées, jurent solenellement de rester solidaires, ils sont tous animés du même esprit. L'artiste a excellemment représenté l'élément commun, unissant, à côté de l'élément individuel, divisant, au point de surmonter l'écueil de la monotonie et de produire un effet d'unité et de puissance. Car une rare énergie rayonne de cette oeuvre qui, à mon sens, donne une représentation très adéquate et authentique de la Réformation, qui fut l'oeuvre d'hommes de fort caractère. Hodler, par la coordination du principe individuel et social, a représenté de façon vraiment grandiose l'idée nouvelle incluse dans le grand mouvement religieux.[1]) Hodler ne fait pas de peinture historique. Il ne nous donne pas la vision de l'évènement comme le ferait un réaliste, mais il cherche la quintessence de l'événement qu'il dégage de l'accidentel. Il interprète la réalité, non par sa sensibilité, mais par la force de son intellect. C'est là un point de vue de penseur. L'abstraction est d'ailleurs, chez lui, un phénomène de cérébration inconsciente, dont le résultat seul, après l'élaboration, lui est transmis sous forme de ligne ou de couleur. L'artiste ne sent subjectivement que la poussée de l'instinct. Il était nécessaire de préciser ce point, pour distinguer Hodler du type cérébral, chez lequel la pensée consciente et la volonté combinent artificiellement, d'où il résulte des oeuvres non vraies et souvent malsaines.[2])

[1]) Je voudrais d'emblée mettre en garde les lecteurs qui n'ont pas eu l'occasion de voir l'oeuvre originale, de s'en faire une représentation d'après les reproductions, si bonnes soient elles On ne peut apprécier d'après elles une oeuvre monumentale de ce caractère. Les reproductions n'ont de valeur que pour ceux qui ont déjà goûté de l'original.

[2]) Cette question est traitée dans la petite monographie de A. Weese de manière très frappante et détaillée. L'auteur commet l'erreur d'appeler Hodler un cérébral. Ce petit ouvrage est l'unique source littéraire où j'aie puisé.

Hodler est un des rares grands peintres dont le regard soit essentiellement tourné en dedans. Nous nous rendrons compte, en présence d'autres oeuvres du maître, de la portée générale des considérations précédentes. Avant de le faire, je voudrais préciser encore la conception typique de Hodler, en la comparant avec le tableau d'un peintre suisse de tout autre tempérament. Notre exposé théorique y gagnera en précision. Le tableau que j'ai en vue est la „Landesgemeinde" d'Albert Welti, dont l'étude se trouve au Kunsthaus de Zurich.[1])

Une comparaison entre ces deux oeuvres monumentales me paraît s'imposer, d'autant plus que le tableau de Hodler rend un peu l'atmosphère d'une Landesgemeinde. Le tableau de la Réformation fait involontairement penser au moment solennel de la prestation du serment de fidélité d'une Landesgemeinde, bien que la figure centrale de l'orateur n'y convienne guère.

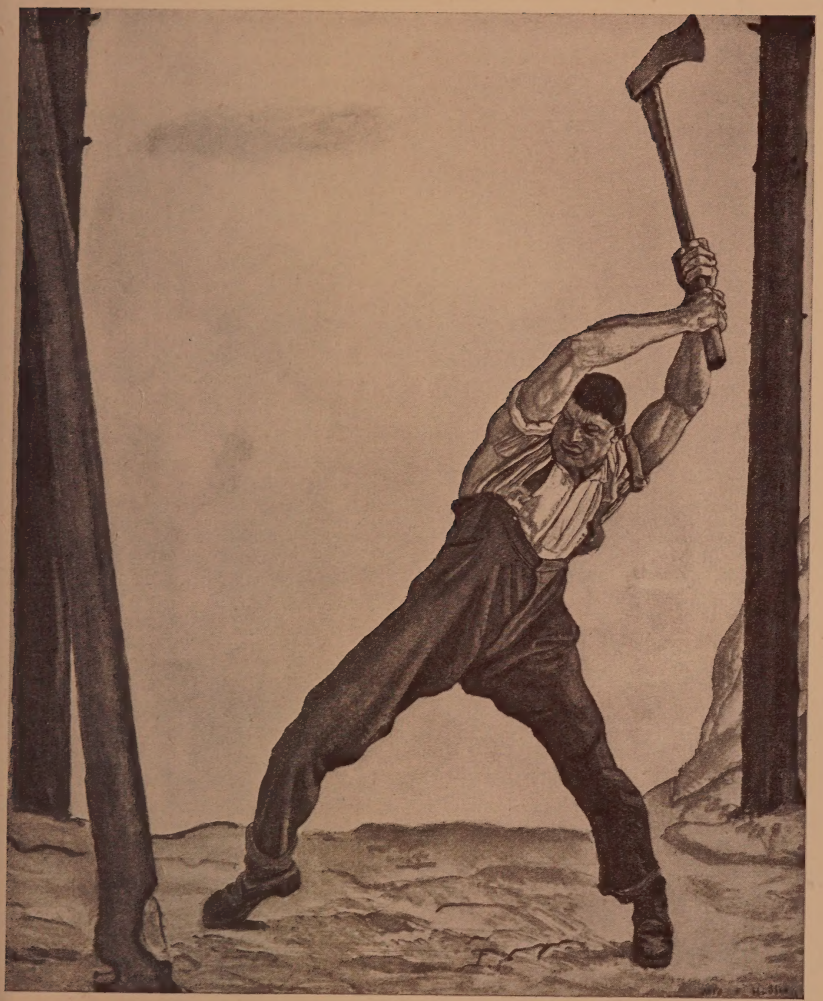
A. Welti situe sa Landesgemeinde en un lieu reconnaissable au premier coup d'oeil, à Sarnen, qui est très fidèlement rendu. Un air doux et printanier (c'est le dernier dimanche d'Avril) pénètre toutes choses et répand un véritable charme. Rien qui nous choque, mais aussi rien qui nous fasse chercher. Le peintre nous fait sentir à travers son tempérament une réalité riche et bigarrée. Dès maintenant s'impose une comparaison avec Hodler: le peintre-penseur ne nous a, pour ainsi dire, représenté aucun lieu où vivent et agissent ses personnages. Ils ont, pour ainsi dire, absorbé le milieu; nous nous trouvons dans le monde de l'idée. Welti, au contraire, nous représente le monde sensible. Il réjouit notre oeil par l'aspect de charmantes scènes isolées, auprès desquelles nous nous attar-

[1]) On sait que l'original est au palais fédéral à Berne. (Landesgemeinde = assemblée législative de tous les électeurs du canton.)

dons volontiers; nous prenons plaisir à suivre les ébats des enfants, l'entretien des femmes qui les accompagnent, nous observons les groupes isolés de citoyens vieux ou jeunes, les servantes et les animaux, etc. L'orateur de la Landesgemeinde nous intéresse un moment, au même titre qu'un membre quelconque de l'assemblée. Mais . . . on n'est pas saisi, pas empoigné; on se perd dans le récit, dans l'anectode; on ne vit pas la Landesgemeinde. Ce tableau est incapable, malgré nombre de beautés isolées, de produire une impression profonde ou même un sentiment qui exalte le patriotisme. Celui qui a pris part à une Landesgemeinde et l'a vécue me comprendra. Évidemment, ni le sujet, ni le caractère monumental n'ont convenu au genre particulier de Welti (de caractère à la fois si intime et si rêveur) et l'artiste a eu recours à un mode de représentation très extérieur et anecdotique.[1]) Dans l'„Unanimité" contrairement au tableau d'A. Welti, nous entrons en contact avec le fond même du sujet. C'est le fruit du travail d'abstraction. Notre artiste cherche à extraire et à représenter l'élément général, typique; il va droit à l'idée, tandis que d'autres, comme Böcklin par exemple ou Segantini tendent plutôt vers le sentiment contenu dans le sujet; d'autres, les réalistes, vont à l'objet sans aucune espèce d'intention, sans chercher l'idée ou le sentiment, ils s'y attachent et s'appliquent à représenter ce qu'ils ont perçu le plus consciencieusement possible. Hodler élabore le monde de ses perceptions jusqu'à ce qu'il ait saisi intellectuellement l'idée de l'homme, du paysage, de l'événement en question; il est, au sens philosophique du mot (ne pas confondre avec le point de vue éthique qui n'a rien à faire ici) un idéaliste. Et cela se remarque dans toutes ses

[1]) Dans ces lignes, j'effleure plusieurs problèmes qui seront traités plus à fond dans la seconde partie de ce travail.

oeuvres. Examinons encore son „Faucheur" si passionément discuté. D'aucuns estiment qu'un faucheur ne prend jamais, en fauchant, la position choisie par le peintre et prétendent sérieusement avoir fait ainsi le procès de l'oeuvre. A la base de ce jugement réside une grande incompréhension de l'art en général, de sa tâche et de ses moyens d'expression. Notre peintre n'est pas un cinématographe qui fixe les attitudes particulières d'un mouvement, mais un chercheur qui s'efforce de dégager du processus choisi la plus grande intensité d'expression. Ce n'est pas en choisissant arbitrairement une des positions ou attitudes réelles du faucheur qu'il peut y parvenir, mais bien en synthétisant toute une série de mouvements. Aug. Rodin a exposé cette question avec toute la clarté désirable dans ses entretiens sur l'art que Gsell a publiés. Bien entendu, la synthèse dont il a été question plus haut porte, en plus de la caractéristique de l'objet, l'empreinte individuelle du sujet, soit de l'artiste. Ce faucheur de Hodler n'est pas un faucheur, mais bien le faucheur tel que le conçoit Hodler. Le peintre philosophe représente ce qui est typique; mais sa forte individualité a donné à ce type une empreinte personnelle. Toute sa manière personnelle de sentir, âpre et virile, sa façon de se donner entièrement au travail, sont d'emblée reconnaissables dans l'oeuvre. En plus de ce côté individuel, il y a le côté national suisse; les créations de sa maturité portent l'empreinte nationale. Imaginez un faucheur peint par F. Millet, le grand interprète du paysan de France. Nous serions en présence des incarnations de deux mondes bien différents. Millet s'élève, comme Hodler, à la représentation de ce qui est typique et général. Il dépeint, dans le paysan français, une forme de virilité autre que celle de notre paysan. Son mode de représentation est français par excellence. Millet touche notre sensibilité, il nous fait partager la vie du brave



FERDINAND HODLER — LE COUPEUR DE BOIS

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

et laborieux paysan de France et nous le fait aimer. Hodler lui, nous frappe et nous force à l'admiration pour son faucheur, être tout de force et de volonté, qui se donne tout entier à son travail. Son paysan est une vraie personnification de l'effort, un digne symbole de la petite Suisse, qui force l'attention du monde par sa „Tüchtigkeit" (mot intraduisible, qui indique une valeur de toute confiance, acquise par le travail et l'effort). Je ne puis résister à la tentation d'unir ici au nom de Hodler celui de Jeremias Gotthelf, notre grand poète épique et populaire. Plusieurs de ses héros (Uli, Vreneli, Johannes, etc.) correspondent tout-à-fait aux fermes et saines figures du peintre bernois. Nos deux grands artistes ont puisé à la même source, ils ont jusqu'à un certain point vu l'homme de la même manière. Nous reconnaissons donc en Hodler un visionnaire du monde de l'idée, qui s'élève de ce qui est accidentel, spécial, actuel, à ce qui est général, typique éternel. Ses personnages ne se mettent pas, à proprement parler en rapport avec le spectateur, ils se dressent dans le monde de l'idée, ils sont là pour eux-mêmes; ils ne veulent rien nous dire, rien être pour nous; ils ne sollicitent pas notre faveur, ne nous offrent rien. Examinez de plus près, à ce point de vue le grandiose „Eveil du printemps". La jeune fille, tournée vers l'adolescent, tient les yeux fermés; elle regarde en quelque sorte en elle-même, cherchant à comprendre le trouble qui est en elle, les sentiment nouveaux qui s'éveillent. Lui regarde dans le lointain, par de là nos têtes, méditant sur l'approche mystérieuse; dans l'attente, il est assis là, tendu. Une analyse pénétrante de ce tableau vous conduirait à cette étonnante constatation qu'il contient toute la psychologie de la puberté chez les deux sexes. Quand un peintre philosophe de la grandeur d'un Hodler s'intéresse à la jeunesse, il peint nolens-volens

une psychologie de cet âge, et fait vraiment oeuvre de créateur. Ce tableau veut être étudié et approfondi plus que la plupart des oeuvres auxquelles nous ont habitué les peintres. A propos de l'„Unanimité", j'ai exposé la méthode qui permet de le faire. D'ordinaire le spectateur reste étonné devant une telle oeuvre, pour laquelle rien ne l'a préparé. Il s'achoppe à un détail qui ne vaut que par rapport à l'ensemble et s'en va, déçu ou moqueur. Pour moi, je comprends très bien cette attitude, si regrettable qu'elle soit en elle-même. Le public s'attend à être gagné, alléché. Les grands yeux de la belle „Fornarina" (de Raphael), dont le regard est dirigé vers lui, le captivent, le retiennent. Devant un Hodler, le spectateur est pour ainsi dire brusqué, il reçoit un shoc. Une part active de son côté, un travail intense de pensée est nécessaire pour se frayer l'accès du monde des idées de Hodler. Devant un tableau semblable, chacun devrait rentrer au plus profond de soi-même. Tout le monde n'en est malheureusement pas capable; la minorité seule s'y est exercée. Notre sens esthétique, formé à une toute autre école, nous prépare mal à comprendre la révélation inattendue des Hodler; en outre, et ce point mérite d'être examiné avec précision, la conception classique de l'art et de son importance pour le développement humain est devenue intolérablement étroite.

Comment notre sens esthétique est-il éduqué? D'après la conception générale, la beauté est chose bien établie, rigoureusement limitée, absolue. Grâce à une vue d'ensemble pour ainsi dire planétaire des oeuvres d'art de tous les temps et de tous les peuples, l'homme moderne commence seulement à réaliser que l'idée de beauté est chose toute relative, en connexion particulièrement intime avec la vie et qu'elle se développe de pair avec son esprit et son âme. En outre, il devient toujours plus manifeste qu'elle trouve

une forme typique pour chaque époque et pour chaque peuple atteignant un certain niveau de développement et d'indépendance dans sa civilisation. Si nous examinons sous cet angle les conditions de notre pays, nous découvrons avec étonnement que la partie essentielle de notre patrimoine esthétique est d'origine étrangère; nous avons appris à aimer et comprendre l'idéal de beauté grec, italien, français et dans une certaine mesure, hollandais et allemand, au point que notre esprit se détourne des oeuvres d'un art suisse original, sans les reconnaître comme siennes. Nous avons raison de goûter la merveilleuse harmonie d'un peintre Florentin et il est à souhaiter que nous en soyions toujours capables; mais que cela ne nous empêche plus, à l'avenir, de découvrir et d'apprécier à sa valeur cette beauté d'un tout autre ordre, spécifiquement suisse, faite de force physique et morale, de robuste équilibre et de fermeté d'âme. Il est tout naturel que le moyen d'expression de l'âme d'un peuple lui soit personnel. Comment un artiste suisse pourrait-il exprimer notre idéal national avec des moyens empruntés aux Français ou aux Italiens? Cela n'avait sa raison d'être qu'à l'origine de notre développement national. Hodler est à mon sens le pionnier, qui s'est engagé le premier résolument dans cette voie et a su tirer des profondeurs de son âme l'expression bien authentique du caractère suisse. Et nous tous, devant ses oeuvres, avons à accomplir sur une petite échelle ce même travail auquel s'est soumis l'artiste durant sa vie, pour éduquer l'oeil (de notre esprit) à voir cette réalité nouvelle, qui s'affirme par une nouvelle forme. Craignons, de refuser les manifestations d'un art original, national, en les examinant à travers les lunettes d'un idéal esthétique étranger. La beauté est loin d'avoir un caractère aussi absolu que ne l'ont

cru nos prédécesseurs. Hodler, en recherchant une expression essentiellement originale de l'idéal national, accomplit une haute mission artistique: il aide ses contemporains à découvrir leur propre tâche civilisatrice, il les aide à la réalisation de leur idéal national. Une minorité seule des visiteurs de nos galeries d'art a vraiment conscience du rôle et du mérite du grand maître bernois. Au lieu de juger à la légère, avec un sourire de supériorité, appliquons nous à l'étude attentive des tableaux et des dessins de Hodler. Le grand pouvoir d'abstraction de l'artiste, joint à son sens de la forme éduqué en pays romand, lui a donné le pouvoir de créer un monde qui est pour nous une vraie révélation. Prenons Hodler en exemple, faisons nôtre sa „Retraite de Marignan", laissons toute influence étrangère de côté, pour envisager et apprécier à sa vraie valeur et profondeur notre idéal de beauté.[1]) Quelle place Hodler occupe-t-il, non plus dans l'art national, mais dans la peinture moderne en général? Il semble se trouver très isolé; les historiens de l'art ne lui connaissent pour ainsi dire pas de devanciers. Selon toute vraisemblance il inaugure un développement nouveau. Involontairement, on pense aux grands précurseurs de la Renaissance italienne, Mantegna, Signorelli, etc, annonciateurs d'un imminent épanouissement du

[1]) Je pensais surtout aux tableaux de genre du maître en écrivant. J'aurais pû en dire autant des paysages, dans lesquels Hodler a uni avec bonheur son génial pouvoir d'abstraction à celui d'expression. De même que G. de Reynold dans son excellent livre: „Cités et pays suisses", Hodler s'entend à sentir et à rendre l'âme d'un paysage.

Pour prévenir un malentendu possible, je répète, une fois encore, que je ne condamne pas la pratique de l'art étranger; pour chaque individu au contraire elle fait partie du développement normal. Elle doit aider à mieux différencier le patrimoine étranger du nôtre et à enrichir, par le moyen de l'étranger, notre propre patrimoine. Cependant, le devoir sacré est et restera toujours d'amener notre patrimoine à son plus haut degré d'épanouissement.

génie populaire italien. Si nous parvenons à surmonter heureusement la sérieuse crise intérieure dans laquelle notre pays se trouve engagé, on peut s'attendre à une grande floraison de l'art et de la littérature nationales comme nous n'en avons jamais connue de pareille. Il vaut la peine d'examiner de plus près pourquoi Hodler reste isolé dans la peinture moderne, car nous y trouverons une nouvelle confirmation de la force et de la fermeté de son caractère. On peut bien considérer l'impressionisme comme la tendance dominante de la peinture moderne; cette orientation de l'art est sortie du réalisme, particulièrement sous l'influence de l'école française. Tandis que la réagibilité, c'est-à-dire le pouvoir de réagir promptement aux stimulants du monde extérieur, caractérise l'impressioniste, le caractère distinctif du réaliste est l'orientation exclusive de son psychisme vers l'objet du monde extérieur. Par exemple, un intéressant éclairage du ciel a frappé l'artiste; aussitôt il s'efforce de rendre cette impression. Weese, très juste, quoiqu'un peu ironique, dit dans sa monographie déjà citée: „Celui-ci (l'impressioniste) à toujours quelque chose à raconter... ayant été, ici ou là, victime d'une impression il lui faut, dans une forme supérieure, se libérer du shoc que ses nerfs ont subi." Tout autre est l'attitude de Hodler. Les objets ne le captivent pas, à l'instar du réaliste; les impressions reçues ne l'obligent pas à réagir; non, il va lui-même aux objets qui l'intéressent à un titre précis, personnel, de son choix. Il s'en empare, comme dit Weese, et les élabore en leur donnant une empreinte caractéristique. Chez une telle nature, chez ce solitaire, l'intérêt va en dedans, se replie sur soi-même (état d'introversion), d'ou il résulte une élaboration des impressions du monde extérieur selon une forme toute personnelle. Nous avons donc affaire à un expressio-

nisme, selon un terme tout récent, c'est-à-dire à la représentation extériorisée d'un état intérieur. Hodler a évolué tout seul du réalisme vers l'expressionisme. Quelle immense force morale ne fallait-il pas à Hodler pour nager tout seul contre le courant de son époque, vers une île encore inconnue! Nous retrouvons ici le problème psychologique de la célèbre „Retraite de Marignan"; dans ces lansquenets, comme plus tard dans le Tell, s'exprime bien clairement cette puissante affirmation de soi, propre au Suisse et si souvent mal comprise à l'étranger. Par comparaison, n'oublions pas de mentionner que notre plus grand poète actuel, K. Spitteler, possède exactement ce même trait. Lui aussi a nagé tout seul contre le courant de son époque, jusqu'à ce que sa grandeur ait forcée, après des décades, l'attention de ses contemporains. Il a incarné, dans sa monumentale figure de Prométhée, ce caractère qui lui est propre. Son apparition dans la „Nouvelle Société helvétique" pour exposer „Notre Point de Vue Suisse" est un acte exactement conforme au développement de son génie. Le moyen d'expression des deux plus éminents artistes suisses, chez le peintre la ligne, chez le poète la langue, correspond tout-à-fait, dans son originalité et sa force, au contenu spirituel de leurs oeuvres. La forme aussi bien que le fonds porte l'empreinte d'individualités puissantes et tout-à-fait originales. Un homme du type psychologique de Hodler montre toujours une prépondérance des tendances égocentriques, une accentuation de la valeur de la personnalité au dépend des valeurs affectives. Il est plus homme de volonté qu'homme de sentiment. Dans la première phase du développement de sa personnalité, nous avons rencontré le coté négatif de ce „volontarisme" (les „Las de vivre, les „Désillusionnés" etc, c'est-à-dire la volonté vaincue); au temps de la maturité, la volonté, l'effort célèbrent leur

triomphe. Il est naturel que cette particularité soit visible aussi bien dans les figures féminines que masculines; la femme du „Chant du lointain", ou la première figure de „Sensation", ou les deux figures centrales de „l'Heure sacrée" peuvent être considérées comme des exemples typiques. Nous sommes en présence de personnalités qui nous inspirent du respect par leur force morale et physique, leur capacités; elles ne frappent certainement pas par leur charme, leur amabilité ou leur féminité, comme par exemple une „Flora" du Titien. En présence de ces figures, on ne peut se défendre contre l'impression d'une certaine sobriété et simplicité, encore une qualité bien suisse, et surtout suisse-allemande.[1]) Le Suisse est un être de volonté, enclin à la sobriété et à la simplicité dans ses moeurs, dans son art; la configuration du pays et la pauvreté du sol auront largement contribué à développer cette tendance. En cela, Hodler se trouve de nouveau incarner un trait du caractère national.

Par l'analyse progressive de la pensée de Hodler, l'intimité des relations de l'artiste à son peuple nous est apparue clairement. A mesure que l'homme mûrissait dans l'artiste, son empreinte individuelle s'est élargie au point de devenir typiquement nationale-suisse. La libération de son âme des influences étrangères, la réalisation de sa manière propre, prennent une signification générale, son art apparaît comme un premier pas de l'Art suisse, comme un acte de culture d'une portée nationale; Hodler devient le fondateur d'un art véritablement suisse. Ce passage du côté individuel au côté social nous permet de comprendre la véritable signi-

[1]) Comme je l'ai déjà mentionné il y a, dans les portraits des dernières années, une évolution vers un enrichissement de la sensibilité de l'artiste. Les têtes d'Italiennes et d'Espagnoles exposées récemment en témoignent très nettement.

fication, la fonction de l'artiste dans le développement de la civilisation. L'artiste accomplit sa tâche, la réalisation et l'épanouissement de sa personnalité, tout en utilisant ses forces intellectuelles et morales, son art expose la solution d'un problème individuel dans un langage si généralement humain, que l'individu prend une importance supraindividuelle. C'est ainsi que l'idéal d'un seul aide à former l'idéal d'un peuple; l'artiste à cette hauteur devient un élément d'émulation et de stimulation, une source de vie spirituelle pour ses compatriotes et par là-même pour l'humanité. Pour être éveillées et animées les aptitudes latentes de l'homme moyen ont besoin d'un très grand stimulant, car son propre élan ne suffit pas à l'élever spontanément au-dessus de lui-même. Dans l'oeuvre d'art, l'homme moyen découvre sa propre âme, exprimée dans ce qu'elle a de plus profond sous une forme idéale. Son être intime lui est, pour ainsi dire, révélé par une sorte d'extériorisation. L'artiste lui présente une sorte de miroir magique. C'est tout un monde d'idées et de sentiments, un monde spirituel, qu'il offre à la nation entière, voire même à l'humanité.[1])

On peut dire que les artistes sont, à proprement parler, des instruments auxquels le génie du peuple a recours

---

[1]) J'ajoute „humanité" parce que Hodler s'est incontestablement élevé au cours de ces dernières années, au-dessus du point de vue strictement „national", pour devenir tout simplement „humain" par la suite naturelle de son évolution. Nous comprenons mieux, depuis la guerre mondiale, que le nationalisme, qui correspond en sociologie à l'individualisme en psychologie, est une phase nécessaire du développement social, conduisant au vrai et sain internationalisme, de même que la phase individuo-sociale ou „personnale" de Müller-Lyer fait suite tout naturellement à la période étroitement individualiste.

Un bel exemple nous est fourni par la grande trilogie: „Sensation", „Heure sacrée", „Regard dans l'Eternité", qui traite du rôle de la femme dans la vie de l'homme, jusqu'à l'initiation à la vie spirituelle.

pour exprimer sa force potentielle latente. La légende de Prométhée, cette création de l'imagination d'un peuple épris de beauté, date du début de son histoire et donne une magnifique représentation symbolique du rôle spirituel des Grecs, ravisseurs du feu (= âme) et initiateurs de notre civilisation européenne. Tout est déjà en germe dans la gigantesque figure de Prométhée. Les artistes de génie inaugurent précisément le développement spirituel, ils sont des initiateurs, au même degré que les prophètes dans le monde religieux. Ils possèdent une seconde qualité, qui ne devient dominante que chez des artistes de moindre envergure, à savoir la faculté de représenter ce qui est déjà le bien commun sous une forme accessible à tous, à la fois caractéristique et belle. A côté de la recherche de ce qui sera, la représentation de ce qui est déjà. Ferdinand Hodler, tout en réunissant ces deux attributs de la nature artistique, se distingue avant tout comme élaborateur de ce que notre peuple cherche. Nous lui en devons tous une profonde reconnaissance.[1])

[1]) Nous renvoyons le lecteur à notre interprétation psychologique du parallélisme (voir le dernier paragraphe de la seconde partie de cet ouvrage) pour mieux comprendre l'importance prospective de l'idéal, tel que l'a réalisé Hodler dans ses oeuvres. Les considérations exposées plus haut sur le rôle de l'artiste dans le développement de la culture nationale n'ont pas été comprises, peut-être à cause de leur brièveté, par un critique d'art alémanique. Il en a fait un lieu commun. Ces considérations donnent un aperçu, sous une forme très condensée, d'un nouveau point de vue qui semble être fécond, sur les rapports intimes entre la collectivité et l'individu dans le processus de civilisation et de culture.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que toute cette activité intellectuelle de l'artiste et sa fonction sociale est chez lui absolument inconsciente. L'artiste travaille d'autant mieux qu'il est plus instinctif.

DEUXIÈME PARTIE.

LES MOYENS D'EXPRESSION DE F. HODLER

Nous avons envisagé jusqu'ici la personnalité de Hodler à un point de vue purement psychologique et nous nous sommes faits une idée de son développement, autant que le seul examen de ses oeuvres nous l'a permis. Dans cette seconde partie de notre travail, nous examinerons les rapports qui existent entre les moyens d'expression de l'artiste et sa psychologie. Détournons notre attention du psychisme et portons-la sur ses moyens d'expression. Je n'ai pas en vue une étude complète et systématique du sujet, la compétence m'en faisant défaut. Je prends la liberté de choisir ce qui m'intéresse et m'est accessible, soit ce qui se trouve être en rapport organique avec l'exposé de notre première partie. Je ne veux ni ne peux faire de la critique d'art. Je me borne à faire ressortir le côté psychologique qui me semble appelé à enrichir, à compléter le point de vue esthétique.

La première partie de ce travail nous a montré Hodler recherchant (d'ailleurs très inconsciemment) l'idée de son sujet. L'„Unanimité" s'est trouvée, à l'analyse, contenir la quintessence du mouvement de la Réformation. Il est nécessaire d'ajouter, maintenant, que notre artiste possède un sens très clair de la réalité, un sens des faits qui contrebalance de façon remarquable sa faculté d'abstraction. Hodler possède un vivant intérêt pour le monde extérieur, mais ce dernier est toujours subordonné à l'idée directrice de l'artiste. Ce penseur est pénétré de respect en présence de la nature; pour la représenter, il cherche à saisir sa beauté intime. Ces deux qualités bien compensées donnent à notre

artiste un équilibre de grande rareté. Il nous apparaît, à proprement parler, comme une très saine et sobre nature. Il ne peint pas par joie de la forme ou de la couleur, seulement pour peindre. Il exprime, avec la plus grande intensité possible, quelquechose de précis, de bien réfléchi, fortement senti. L'art pour l'art est un danger plutôt pour le Français amoureux de la forme que pour notre sobre Bernois. Hodler s'efforce de donner l'expression caractéristique de son état d'âme. En ceci, comme du reste dans toute sa psychologie, il se révèle le Suisse absolument typique, qui ne prononce et ne pense aucun mot inutile. Le Suisse ne dit que ce qu'il a mûri, pesé et surtout ce qu'il trouve nécessaire d'exprimer. Nos écrivains font exactement de même. Sobres, équilibrés, à l'instar de notre artiste et compatriote, ils sacrifient plutôt la forme au fond. Nous sommes en effet, une nation de pédagogues.[1]) Une analyse psychologique approfondie de nos dialectes suisses donnerait, je crois, un résultat tout-à-fait analogue, en opposition avec la langue italienne, par exemple, qui révèle une recherche très nette et parfois exagérée de la beauté de la forme.

Chaque qualité a son écueil. La sobriété est menacée par l'étroitesse, par la mesquinerie d'esprit. F. Hodler échappe à ce danger grâce à son intériorisation qui confère à son art un caractère monumental; en cela, Hodler se montre parfait Suisse, „representative man", de la nation. Car notre petite patrie aux frontières étroites s'est donnée un idéal de proportions universelles, en voulant être le lieu sacré de la liberté, l'image de l'harmonie dans la diversité: petit peuple, grande tâche!

Après cette brève introduction, traitons quelques questions se rapportant aux moyens d'expression et au style de

[1]) On est parfois tenté de penser que nous avons montré, pendant cette guerre, surtout le défaut de cette qualité.

FERDINAND HODLER — TÊTE D'ITALIENNE

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

notre artiste, comme celles de la Ligne, de la Couleur, de l'Espace et en outre celles du Parallélisme et du Caractère monumental.

Le premier tableau de Hodler que j'eus l'occasion de voir, il y a environ douze ans, fut le „Cortège des lutteurs" (Kunsthaus de Zurich). Je me souviens très bien encore que, dès l'abord, le manque de relief et de plasticité des figures me surprit et me troubla presque. Cette représentation de la vie à la manière d'une surface me dépaysait. Pourquoi recourir à deux dimension, quand la réalité en possède trois? D'autres oeuvres anciennes, telles que „Le meunier, son fils et l'âne" présentent le même caractère. Mais la troisième dimension fait lentement son apparition dans les grandes oeuvres décoratives. Les personnages, d'abord tout en surface, prennent du relief. Hodler évolue, il devient plastique, par exemple dans la „Sensation", l'„Heure sacrée", dans la fresque d'Jéna et tout spécialement dans la dernière grande oeuvre: „Regard dans l'éternité". Les grandes figures de ce tableau sont presque plus de la sculpture que de la peinture. Hodler, l'être d'abstraction, le philosophe inconscient, s'est lentement approché de la réalité vivante et sensible. Il a infusé du sang à ses ombres et les a animées. Enfin en 1914 le peintre est devenu réellement sculpteur pour fixer à jamais les traits d'une amie que la maladie avait terrassée et que la mort guettait déjà. Ce premier essai se trouve être une oeuvre magistrale. Seule une expérience décisive de sa vie intérieure pouvait donner à l'artiste la force de changer de moyen d'expression tout en restant grand.

L'espace lui même, ou plutôt le cadre naturel dans lequel se meuvent ses personnages est, le plus souvent, réduit au minimum; il n'est qu'indiqué et souvent schématique dans le tableau de Marignan, dans les „Désil-

lusionnés", dans l'„Unanimité", etc. Dans „l'Eveil du Printemps" et plus nettement encore dans le tableau du „Soir", il a plutôt une valeur symbolique que représentative du milieu. Pour l'intelligence du tableau, l'ambiance donne maintes notions déterminantes que l'on ne trouve pas dans les figures. Moser a eu raison d'attirer l'attention sur la préoccupation de Hodler de se libérer des contingences du milieu pour obtenir, dans les personnages, la plus grande intensité d'expression.[1]) La comparaison de la première exécution du „Tell" avec le tableau définitif est à cet égard très instructive. Hodler avait d'abord représenté à la manière de la peinture historique: Gessler étendu à terre, le cheval cabré et la suite du bailli. Dans l'exécution définitive, il abandonne tout cela; Tell seul règne en maître et occupe tout le tableau; et avec quelle puissance d'expression! Il a, pour ainsi dire, „tout" absorbé et à lui seul représente le tout. La figure du héros national concentre tout l'intérêt sur elle-même et nous empoigne. Dans ce tableau se révèle une étonnante puissance de concentration abstractive chez Hodler qui, par une seule figure, réussit à mettre en relief un événement historique, voire même l'idée de la libération. Un physicien dirait que le Tell de Hodler est nu système d'une haute force potentielle. En vérité, l'artiste a su effectivement représenter, dans cette oeuvre magistrale, la grande expérience de son affranchissement intellectuel, obtenu après plusieurs décades de luttes pénibles. Cette expérience personnelle lui donne l'aptitude à représenter l'affranchissement de son peuple.

Il est évident qu'il y a un rapport intime entre la façon dont un peintre traite l'espace et son attitude à l'égard

[1]) Voyez les excellentes considérations de H. Moser à propos de Schiller et Hodler dans Schweizerland, 4 livraison, 1er année.

de la vie; nous avons déjà vu que cette attitude est déterminée par le type psychologique de l'individu. L'idéaliste[1]) extériorise sa vie intime, son expérience personnelle. Il se crée à lui-même un monde, mais spirituel, non sensible. Bien entendu, l'espace a, dans les tableaux des peintres de l'autre type psychologique, un tout autre aspect: il est plus réel (parce que sensible) et beaucoup plus riche au point de vue affectif. Deux peintres qui nous sont proches, à nous Suisses, Segantini et Böcklin sont de remarquables exemples de cette autre conception et solution du problème de l'espace; ils appartiennent au type moniste. Le sentiment d'un tel artiste se projette également sur les personnages et sur l'ambiance; il pénétre et anime tout le paysage; dans maint tableau, les figures ne sont même plus que de simples ornements. Chaque parcelle du tableau contient, exprime, pour aussi dire, l'attitude émotionnelle du peintre. Chez les réalistes, comme Ténier ou Gérard Dou, par contre, le tableau nous oriente exactement sur une portion bien déterminée du monde; ou ne nous épargne rien; rien ne nous reste caché; hormis une chose d'une importance certaine: la personnalité de l'artiste avec ses sentiments et ses idées. Notre oeil, par le fait de son éducation artistique, s'attend à contempler, à travers la vision du peintre, toute la richesse du monde et de la vie. En présence de Hodler, ou se sent d'abord dépaysé, étonné. Les cinq hommes des „Las de vivre" sont assis devant une surface grise; les quatre femmes de „Sensation" traversent, vêtues de bleu, un désert brun clair, maculé de petits points isolés, verts et rouges. Nous entrons en un monde inconnu, irréel; ce sont des pensées pour ainsi dire cristallisées qui nous sont manifestées. Il me vient souvent une

[1]) Idéaliste: au sens philosophique (et non éthique) du mot.

comparaison involontaire avec les visions du Purgatoire et de l'Enfer de Dante. Toute une nouvelle éducation de l'oeil devient nécessaire pour se retrouver dans ce monde de l'idée, car les peintres du type psychologique de Hodler sont fort rares. La majorité des profanes n'a malheureusement pas la patience et ne se donne pas la peine de pénétrer dans ce monde, parce qu'elle reste liée à cette notion bourgeoise et mesquine que l'art doit servir de distraction, de délassement après un pénible travail. De nos jours, on disserte interminablement sur la civilisation; mais les rapports de l'art à la civilisation me semblent encore bien peu compris.

Le corps des personnages de Hodler est, pour ainsi dire, un simple moyen d'expression, il sert à représenter le monde de ses pensées, il est un porte-parole de son intérieur. Le corps est absolument subordonné au caractère, à l'âme, dont il sert à réaliser, dans le monde sensible, les mouvements et les tendances. Comme nous sommes loin d'un Rubens ou d'un Titien qui aiment, pour ainsi dire, le corps qu'il représentent! Autre temps, autres tâches! Chez Rodin, le grand sculpteur moderne, nous rencontrons aussi un souci croissant d'exprimer les mouvements de l'âme; le corps lui est également un moyen d'expression, mais ses moyens sont différents. Il faut accepter cette conception moderne du corps comme instrument de l'âme; elle est sur la ligne de l'évolution.

Il m'est impossible de ne pas penser, à ce propos, au grand peintre moderne Puvis de Chavanne; il y a entre cet aristocratique et délicat Français et le vigoureux peintre Suisse, malgré toutes les différences apparentes, une évidente parenté d'âme. Les oeuvres de l'un et de l'autre se distinguent par la tendance à ne pas rechercher le relief, par la prédominance de la ligne sur la couleur, par le caractère monumental

et par le rôle de l'idée;[1]) ces deux artistes ont le même type psychologique.

Passons maintenant à la ligne.

La ligne est indubitablement le principal moyen d'expression de Hodler; c'est par elle qu'il nous fait comprendre l'essentiel de ce qu'il veut nous dire. On le voit clairement au seul aspect de ses nombreux dessins et études. En quelques traits, il esquisse une figure d'une extraordinaire puissance d'expression, comme peu des grands impressionistes y sont parvenus. En suivant pas à pas les projets et études des grands tableaux, on peut se rendre clairement compte de l'effort intense et infatigable du maître vers le maximum d'expression. La ligne définitive représente vraiment la quintessence, l'abstraction du mouvement ou du geste; en elle, Hodler a inclus la vie. Il a maîtrisé la ligne et l'a faite messagère de son idée. Si l'on examine l'expression linéaire dans l'une quelconque de ses figures, par exemple dans la première des cinq femmes de la „Sensation", on voit la fierté, la conscience de soi-même, la sûreté intérieure de cette créature dans chaque trait de la physionomie, dans la démarche, dans l'attitude des bras et des mains, dans la cambrure de la poitrine, dans le port de la tête, dans la ligne de la nuque; la manière de poser le pied droit est tout aussi caractéristique que l'appui sur l'autre. Jusque dans la moindre partie ce corps est, pour ainsi dire, animé par le caractère dominant de son esprit. Très impressionants et caractéristiques aussi, les dessins empruntés au cycle des „Désillusionnés" et de „l'Eurythmie.[2])

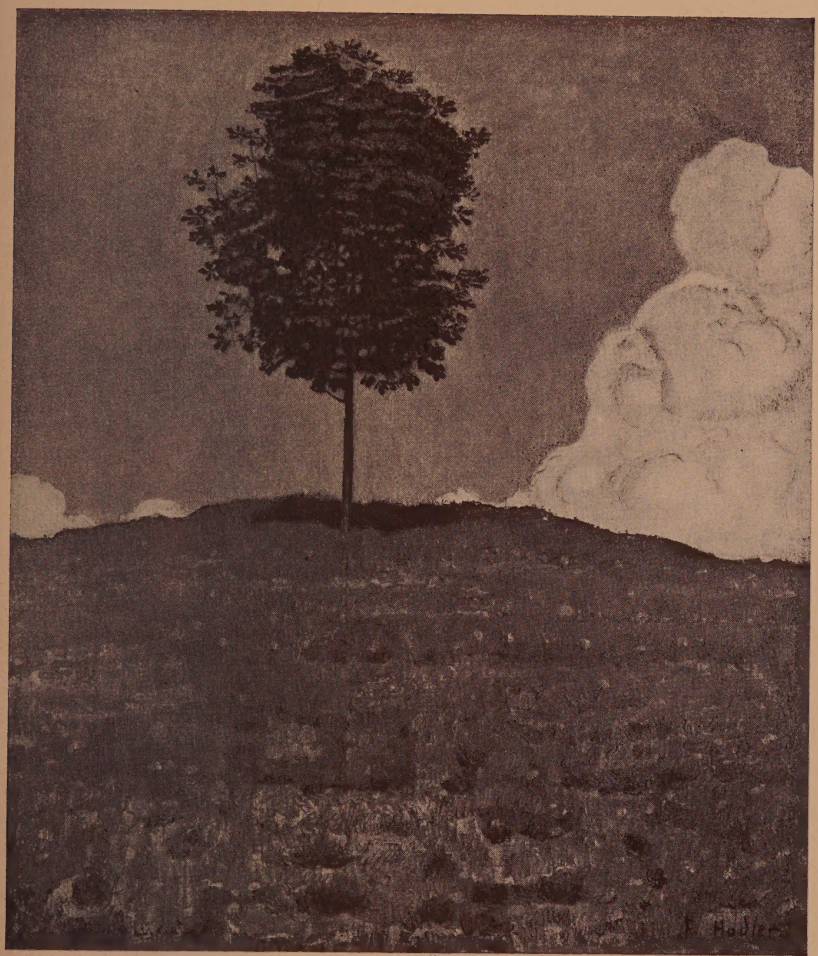
[1]) Nous avons vu plus haut que tout ceci n'est vrai pour Hodler qu'avant le dernier épanouissement de son génie.

[2]) Le lecteur sera heureux d'apprendre que quelques uns de ces dessins sont en vente en bonne reproduction, pour un prix très modique, au Kunsthaus de Zurich (édités par la maison Ditisheim (Lichtdruckanstalt), Bâle.

Quelle extraordinaire impression d'humilité et de soumission émane de ces hommes qui marchent l'un derrière l'autre; quelle étonnante puissance d'action sur le spectateur et quelle simplicité de moyens! Quelques lignes seulement, mais quelles lignes! Hodler se passe d'ombres, de relief, de couleurs; un petit nombre de traits et voilà tout un monde intérieur évoqué devant nous. Vraiment, Hodler est un maître de la ligne. Une comparaison, même superficielle, avec les dessins d'un Léonard de Vinci ou d'un Rembrandt montre que nous avons affaire ici à des conceptions très différentes de l'art, et par conséquent à de tout autres moyens de représentation. Nous retrouvons dans la technique l'expression des divers types de mentalité esquissés lors de la discussion des idéalistes, des réalistes et des monistes.[1])

Weese, dans son excellent petit travail sur Hodler, attire l'attention sur le fait que l'expression principale dans ses figures est donnée par le corps dans son ensemble et non spécialement par le visage. Ce dernier joue, comme partie de l'ensemble, un rôle tout-à-fait secondaire. Hodler a pénétré si profondément le problème des manifestations de la vie que l'aspect global des choses lui révèle déjà leur essence. Les bras, les jambes et le torse lui parlent le langage de la vie aussi bien que la bouche et les yeux. L'expression si particulière des jambes des femmes assises de „l'Heure sacrée" me révéla, pour la première fois, la signification du tableau. Ce qui, au début, m'avait désagréablement impressionné dans l'attitude contournée des pieds et des jambes me parut alors traduire l'essence même de l'expérience de l'amour.

[1]) C'est à mon ami le Dr. C. G. Jung (Küsnacht) que je dois les premiers aperçus précieux des rapports entre la manière de concevoir le monde et le type psychologique. Ils m'ont été très utiles pour pénétrer dans l'intimité de l'art de Hodler.



FERDINAND HODLER — CHÂTAIGNIER

Avec autorisation de R. Piper & Cie, Munich

A propos des personnages de Hodler se pose le problème particulier de la prépondérance des verticales et de sa portée psychologique. Je pense aux „Lansquenets", au „Gymnaste", à l'„Horloger", aux quatre femmes de „Sensation" et de l'„Heure sacrée", aux hommes de l'„Eurythmie", de „Marignan", de l'„Unanimité" etc. Partout la ligne verticale domine. La cause profonde est à chercher dans la psychologie de Hodler. La verticale exprime l'effort, dans la direction ascendante; mais elle indique aussi la profondeur car elle est également descendante. L'homme dont l'esprit est orienté vers l'intériorisation se meut essentiellement entre la profondeur et la hauteur. On se rappelle que, dans la première partie de ce travail, j'ai attiré l'attention sur le fait que Hodler est une nature toute de volonté, un infatigable chercheur. La prépondérance de la verticale, que l'on retrouve sans peine dans l'art gothique, spécialement dans son architecture, est précisément en rapport avec cette attitude de l'esprit. La cathédrale gothique avec son magnifique élan vers le ciel, est le produit typique du moyen âge, l'époque de la plus grande intériorisation que l'humanité ait jamais vécue. L'horizontale symbolise au contraire un mouvement d'expansion, d'élargissement; son écueil serait le nivellement et la superficialité. Elle est caractéristique d'une autre époque de l'évolution de l'esprit humain, elle correspond à l'épanouissement de la renaissance par exemple, après la période toute d'introversion et de profondeur du moyen age. Si nous voyons juste, l'apparition de Hodler prélude à une nouvelle ère de l'art inspiré par un sentiment plus profond et intérieur de la vie.

Chez Hodler, la couleur passe après la ligne. La ligne est adaptée à la représentation de ce qui est fixe, constant, typique, durable et éternel. Elle est comme une cristallisation,

une abstraction de la vie. Nous l'avons nommée la messagère de l'idée de Hodler. La couleur est essentiellement liée à ce qui est changeant, passager, instantané; elle dépend de la lumière, de l'heure, de l'humidité, de la pression atmosphérique. Personnelle et individuelle, capable de rendre les plus fines nuances, elle est „impressionniste"; elle a des rapports intimes avec la sensation, elle est messagère du sentiment. Evidemment Hodler est, au point de vue du „traité" de la couleur, pour ainsi dire à l'opposé des impressionnistes, ses contemporains. Comparez une des célèbres Danseuses de ballet de Degas, noyée dans le monde des couleurs de la scène, avec les „Lansquenets" de Hodler, ou bien un paysage de Renoir, ou encore la célèbre „Cathédrale" de Monet avec un paysage de Hodler des quinze dernières années. Quels contrastes! Chez les premiers, on nage dans une mer de couleurs et de nuances qui, à travers la puissante subjectivité de l'artiste, nous révèle la nature de manière indirecte, tandis que, chez Hodler, nous sentons la structure intime du paysage, le genius loci. La richesse des couleurs n'induit pas notre artiste à s'attarder auprès de ce qui passe. Il abandonne à d'autres cette tâche, d'ailleurs réelle. Un peintre impressionniste, grand admirateur de Hodler, me disait avoir toujours l'impression qu'une sorte de voile était étendu sur les couleurs de ses tableaux. Il est certain que ses couleurs ont quelque chose de simple, d'élémentaire, de souvent dur, comme chez maint primitif; elles sont toujours subordonnées à l'idée du tableau. Nulle part, jeu ou fête des couleurs et de la lumière. Dans leur répartition tout est ordonné, réglé. Dans quelques tableaux les couleurs ont un caractère exclusivement symbolique, comme dans l'„Éveil du Printemps" ou dans la „Sensation" et nous orientent sur les états d'âmes

de manière très claire, presqu'élémentaire.[1]) C'est à peine si Hodler nous gagne et nous charme par ses couleurs; comme nous l'avons montré, il ne cherche absolument pas à faire notre conquête; il vise un but bien plus élevé, sans se préoccuper de ses contemporains; il va de l'avant, fidèle à son génie, confiant qu'il agit bien en faisant ce que son intérieur lui dicte. Souvent ses couleurs ne sont pas de ce monde; elles nous parlent d'un autre monde, d'un monde intérieur et abstrait; nos yeux ne s'y accoutument que peu à peu. Les couleurs du grand Puvis de Chavannes sont, elles aussi, irréelles — par exemple, dans son incomparable fresque de „Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi", ou dans son „Pauvre Pêcheur". Dans la palette de notre artiste bernois s'est marquée, au cours des années, une évolution dont on se rendra bien compte en comparant le portrait de l'„Etudiant" (1872) avec l'„Heure sainte" (1907). Le prodigieux enrichissement n'est pas le seul fait digne de remarque; l'accent grave, sombre, déprimé fait place à une note claire qui finit par chanter et célébrer la vie. Dans le monde de la couleur, aussi bien que dans le monde du relief, notre maître se révèle en pleine maturité un affirmateur de la vie, un vainqueur.

Passons à l'examen du Parallélisme, que l'on ne peut séparer de la personnalité artistique de Hodler. Nous ne prétendons pas le faire du point de vue esthétique, mais, comme toujours, du seul point de vue psychologique. Nous avons à établir le rapport qui existe entre cetaspect particulier de son art et sa propre psychologie. Que désigne-t-on sous le nom de parallélisme? —C'est une répétition d'éléments parallèlement juxtaposés, par exemple les cinq „Las de vivre", assis les uns à côtés des autres sur un banc. Notre

[1]) Avec une restriction, cependant, pour quelques unes des oeuvres des dernières années.

première impression des „Désillusionnés" ou de „l'Heure sacrée" est celle de l'uniformité, voire même de l'identité des personnages. Cette ordonnance exerce une action cumulative, comme la cloche d'église qui envoie rythmiquement à travers l'espace, et d'une manière pénétrante, sa note unique. Cette ordonnance crée un rythme qui impressionne profondément l'oeil et le psychisme du spectateur. Il y a là un mode artistique, quelque chose de voulu, une recherche, une création. Ce n'est pas de cette manière que la nature agit sur nous; nous avons affaire à un procédé, à une combinaison humaine. Mais — un examen plus attentif nous le révèle — ce mode a été inspiré de la nature; il a été conquis sur elle. Nous savons bien que Hodler puise, quand il crée, dans l'éternelle source de la nature; mais il donne à ses oeuvres l'empreinte de sa puissante personnalité. Il élabore les documents fournis par les sens et les transforme selon son propre génie.

Chacun des personnages d'un tableau est par lui-même une unité, un type qui renferme en puissance le contenu de l'ensemble; il possède en lui-même, grâce à la faculté d'abstraction de Hodler, une grande force d'expression. On comprendra qu'une juxtaposition de plusieurs unités de ce genre produise un effet d'ensemble très intense.

A l'impression première d'uniformité et d'identité s'associe bientôt celle que la répétition des figures n'est aucunement mécanique, schématique, irréfléchie. L'oeil remarque les grandes variations individuelles des personnages, tout en constatant qu'elles sont rigoureusement subordonnées à l'idée du tableau. Chaque figure est individualisée, mais absolument ordonnée en vue de l'unité de l'ensemble. Elle représente une variété du type fondamental. Ainsi, chacune des femmes de „Sensation" nous oriente sur les façons de sentir, sur les types de leur sexe;

toutes ensemble nous représentent la sensation de la femme en général. Dans l'„Unanimité" Hodler a mené à bien une oeuvre plus formidable encore. Il parvint à grouper des douzaines d'individualités synthétisées en une symphonie harmonieuse. A mon sens, il a très heureusement résolu cette difficulté, comme seul un esprit de grande envergure à la fois artistique et philosophique pouvait y réussir.

Un examen plus rigoureux de certains tableaux révèle une organisation encore plus complète du principe de la répétition, et multiplie l'intensité de l'effet. Dans les „Las de vivre", par exemple, on reconnait que l'intensité d'expression des figures augmente des extrémités au centre. La ligne qui passe par les têtes des cinq personnages montre, en son milieu, une dépression bien accusée, correspondant à la figure centrale. Cet homme ployé exprime le maximum d'abattement et d'accablement. Cette particularité purement formelle fixe dès l'abord l'attention sur l'idée fondamentale du tableau. La couleur accentue encore l'impression; en effet, cette même figure centrale est blanche et presque nue, tandis que domine, à droite et à gauche, la couleur noire des vêtements des voisins. Dans d'autres tableaux, dans l'„Eurythmie", dans le „Jour" ou dans „Vérité", Hodler a utilisé avec souplesse ce même principe organisateur. Le rapport intime qu'il découvre entre l'élément purement formel et son contenu est un sujet d'étonnement toujours nouveau. Quelle marque de la fécondité du maître!

Grâce à l'action simultanée de deux principes opposés (la répétition et la variation), Hodler a obtenu la force dans la juxtaposition sans tomber dans la monotonie. Il dispose d'un système qui utilise harmonieusement deux éléments qui semblent contradictoires, le „général" qui unit et l'„individuel" qui divise. Un principe d'importance

capitale qui est appliqué partout dans la nature avec le plus grand succès, par exemple, dans le système des agonistes et des antagonistes des groupes musculaires de notre bras, principe qui nous permet d'exécuter les mouvements coordonnés les plus délicats. Nous n'hésitons pas à affirmer le caractère synthétique de ce système hodlérien; par cette réalisation si personnelle, l'artiste nous offre une véritable re-création de la nature. Examinons le côté psychologique de la question. Un solitaire du type de Hodler reste en général confiné, par suite de son intériorisation, dans un individualisme rigoureux, souvent borné. Le résultat d'une telle disposition est de favoriser la constitution d'une personnalité nettement définie, voire même puissante, dont le danger serait de s'incruster dans son individualisme, et, par conséquent, de perdre le contact avec ses contemporains et la communauté. Hodler, l'incomparable créateur de types si fortement individualisés a surmonté le danger en question d'une façon très originale par l'application de son parallélisme dans les rapports entre l'individu et la société. Il connaît l'individu, il le respecte; mais, partant de l'individu, il s'élève à l'unité sociale. Il ne sacrifie pas plus l'individu à l'ensemble que l'ensemble à l'individu, mais il synthétise les deux extrêmes, réalisant ainsi notre devise nationale suisse: Un pour tous, tous pour un; devise qui, devenue un jour vivante dans notre peuple — elle n'est encore qu'une conception idéale — caractérisera très nettement notre culture et notre politique nationales, sorte de synthèse des conceptions française et allemande. Et ici de nouveau nous pouvons affirmer que Hodler est notre „representative man".[1])

[1]) Je rappelle la note de la page 20, où je disais: il ne s'agit pas de la question: centralisation ou fédéralisme. La solution véritable réside dans la synthèse de ces deux principes fondamentaux.

Pour finir, nous nous occuperons encore d'un dernier trait qui est la plus haute qualité de l'art hodlérien: le caractère monumental de ses oeuvres..

Un petit paysage, le „Breithorn", m'a révélé pour la première fois, de manière pénétrante, la tendance au monumental chez notre artiste. On n'y voit que le large dôme géant des Alpes bernoises, et au-dessus, un ciel bleu foncé, presque oppressant, qui occupe de beaucoup la plus grande partie du tableau. En regardant ce tableau, l'idée nous vient involontairement que, dans le cours des âges, la montagne a été lentement écrasée par un ciel pesant; des images fantastiques qui évoquent le combat des dieux et des titans, le combat du ciel et de la terre, envahissent l'esprit. Ce tableau si simple et de dimensions si modestes a pu, à lui seul, susciter tout un monde mythologique. C'est toute la grandeur du Cosmos que l'on sent incluse dans ce cadre étroit, tout son caractère monumental. Beaucoup d'autres paysages, par exemple „Eiger, Mönch et Jungfrau au-dessus du brouillard", un Lac de Genève éveillent des impression analogues. A un autre degré, on peut en dire autant de certains „Lansquenets" et surtout du „Tell" et, il va sans dire, des tableaux déjà monumentaux par eux-mêmes, comme la „Retraite de Marignan", le „Départ des volontaires d'Jéna" ou l'„Unanimité". La question de la base psychologique de ce trait de caractère se pose d'elle-même. Comment se fait-il que la „Landesgemeinde" d'A. Welti, malgré ses grandes dimensions, soit impuissante à éveiller l'impression monumentale, tandis que telle figure isolée de Hodler, voire même ce petit tableau du Breithorn, nous font déjà ressentir le tressaillement de la puissance et de la monumentalité? Il nous est aisé, au terme de ce travail, de répondre à cette question. Chaque figure isolée dans les tableaux

du peintre bernois représente, comme nous l'avons constaté, un type, c'est-à-dire une condensation de plusieurs individus fondus en un type général; (des individus non stylisés en types, comme le sont les lansquenets par exemple, feraient à cette grande échelle l'effet de caricatures). C'est bien dans le Tell que se trouve le maximum de condensation, puisqu'il nous apparaît comme une incarnation du génie national suisse, symbolisant l'effort et la lutte de tout un peuple vers la liberté. Une création à ce point concentrée possède, on le comprend, une grande force potentielle, une force monumentale. L'„Ahasver" par exemple n'est pas un simple „Juif errant"; il est beaucoup plus; il devient, dans les mains de l'artiste, le symbole de l'infassable aspiration de l'homme que les anciens ont comparé avec le soleil. Tout ce qu'entreprend le maître devient grand. Il communique l'étincelle de son génie à tout ce qu'il touche, il donne à tout ce qu'il crée les proportions de son âme. La „Retraite de Marignan" et l'„Unanimité" lui assurent une place dans la lignée des artistes de premier ordre, comme les peintres des fresques de l'Egypte classique ou Michel-Ange.

Seul un solitaire, dans l'âme duquel une formidable tension s'est accumulée, peut déployer une telle force créatrice et monumentale. Dans ce domaine, Hodler mérite de nous servir d'exemple à nous Suisses. Notre petite patrie, isolée au milieu des orages de l'effroyable guerre européenne, doit accomplir en Europe une tâche monumentale. Elle ne sera mûre pour cette tâche que si elle parvient à trouver „son" parallélisme, c'est-à-dire si elle résout le problème d'unir en une véritable synthèse ses vingt-deux cantons, tout en respectant leur individualité.

La présente édition a été tirée à 500 exemplaires,
tous numérotés et signés par l'artiste.

Cet exemplaire porte le No. 159

Ferd. Hodler

93-B9419

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01845 4476

HANS SCHATZMANN
HORGEN-ZÜRICH